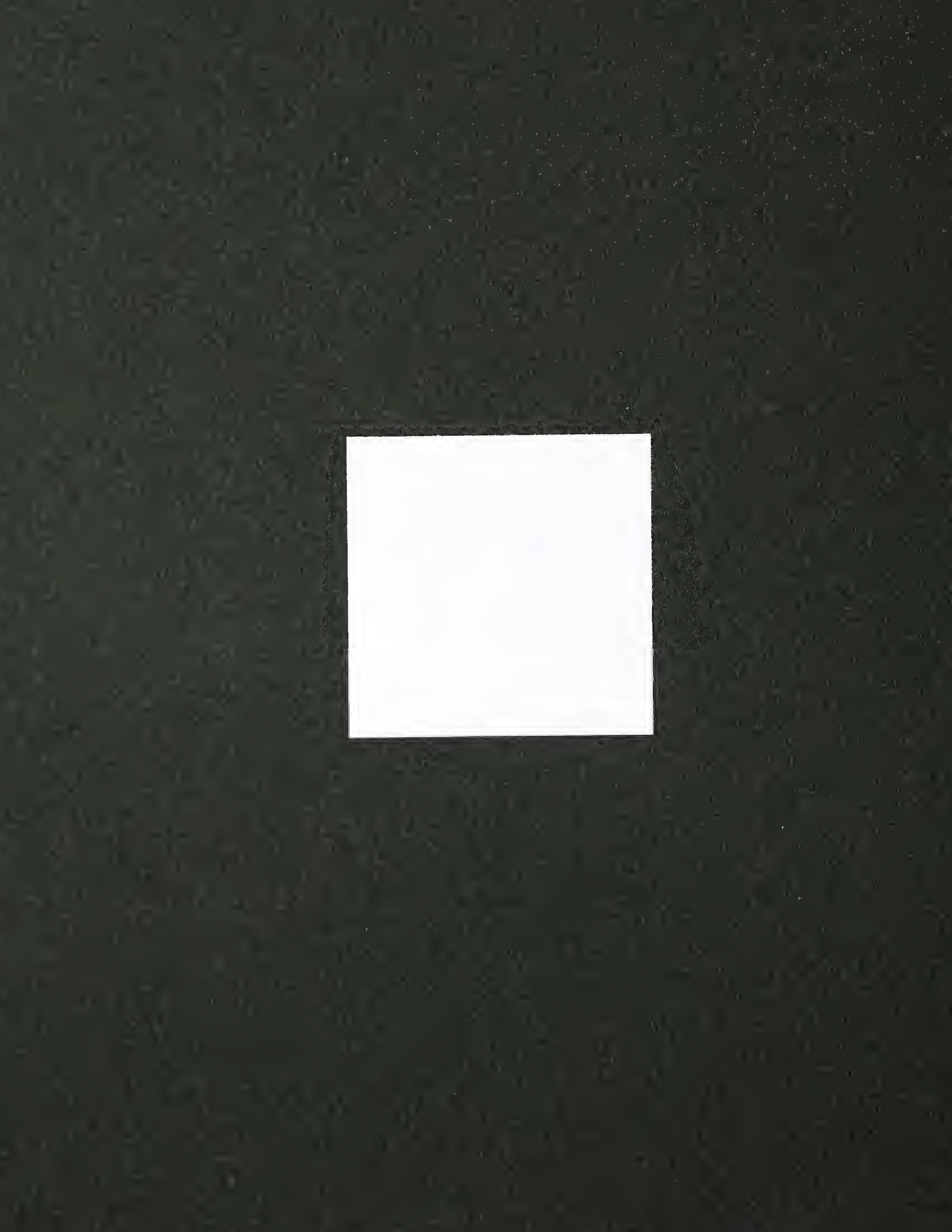








KUNSTGEWERBEBLATT

NEUE FOLGE

SIEBZEHNTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1906

Inhalt des siebzehnten Jahrgangs

Verzeichnis der Illustrationen

Arbeiten in Bronze, Kupfer, Messing, Zinn, Eisen usw.

Arbeiten in Holz und Elfenbein

Arbeiten in Leder

Arbeiten in Stein

Bauten

Buchkunst

Edelmetalle

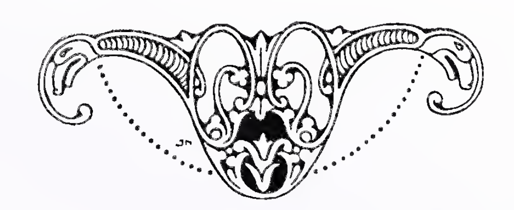
Gartenkunst

Glas- und Kristallarbeiten

Graphik

Innendekoration

Keramik







ZWEI AUSSTELLUNGEN ALTER KUNSTWERKE IN BELGIEN 1905

VON JULIUS LESSING

DIESER Sommer hat im ganzen eine erfreuliche Ruhepause im Ausstellungswesen gebracht, nur in Belgien macht sich ein gewisser Überschuß bemerkbar. *Lüttich* hat sich bemüßigt gefühlt, eine »Weltausstellung« herzurichten. Warum? ich weiß es nicht zu sagen. Vielleicht liegt die Antwort in den Maschinenhallen, Lüttich ist eine Zentralstelle für die Metallarbeit, besonders für Geschützwesen. Im übrigen breitet sich die Ausstellung lustig auf den baumbewachsenen Inseln aus, die dort zwischen den verschiedenen Flußläufen auch zu gewöhnlichen Zeiten ein anmutiges Bild gewähren. Dieses Bild wird durch die Ausstellungsbauten freundlich belebt, vor allem aber durch die Blumenzucht, in der es Lüttich mit aller Welt aufnimmt. Das Ganze trägt das Gepräge einer mittelgroßen Provinzialausstellung. In der Industriehalle sind allerdings die Länder aller Welt vertreten, die Exoten ungefähr so, wie in der Wandelhalle eines Badeortes. Man hatte behauptet, Japan wenigstens habe eine schöne Ausstellung, die es von Ort zu Ort schicke. Völlig unrichtig! Die Entfaltung ist ziemlich breit, aber bis auf zwei bis drei Tische ist alles die gewöhnliche Exportware. Von den europäischen Landen hat nur Frankreich etwas Einheitliches hingestellt, oder richtiger Paris. Paris hat in dem reichen und nahegelegenen Belgien eine vorzügliche Kundschaft und bringt sich dieser in wohlwollende Erinnerung. Die Toilettenabteilung dominiert. Erfreulich ist es zu sehen, daß gewisse ungesunde Auswüchse der Bronzemöbel, obgleich sie seit 1900 auf allen Ausstellungen herumgeschleppt wurden, doch unverkäuflich geblieben sind. Überall haben wir es mit Ladenware zu tun, aber diese steht eben in Paris auf einem sehr hohen Niveau.

Von der deutschen Abteilung in der Industriehalle ist nichts Erfreuliches zu melden: eine stattliche Fassade und dahinter ein Saal mit wildem Gemisch. England steht noch weiter zurück. Über diese modernen Gruppen zu berichten, wäre ein unnötiges Bemühen, sie mögen einzelnes Hübsche und Verdienstliche enthalten, im ganzen zeigen sie nirgends eine Stufe der Entwickelung, es sei denn die Entwickelung der Ausstellungsmüdigkeit. Dies wäre immerhin etwas.

In dieser Lütticher Weltausstellung fehlt keine Nummer des bekannten Programms: ein Alt-Lüttich, ein Bratwurstglöckchen, Kunstpalast, Alpen, Rutschbahnen usw. Also haben wir auch eine Abteilung für alte Kunst und diese ist gar nicht übel; hierbei ist ein Weltcharakter auch nicht einmal angedeutet, man hat sich auf Belgien beschränkt.

Zu gleicher Zeit ist nun in *Brüssel* l'art ancien Bruxellois ausgestellt, also in nächster Nähe eine direkte Konkurrenz und zwar eine recht stattliche.

Um zwei solcher Ausstellungen speisen zu können, muß ein Land an alten Kunstwerken so reich sein, wie es Belgien eben ist. In Belgien gehen die Traditionen der Kirchen bis in die Zeit Karls des Großen zurück, im ganzen Mittelalter steht Burgund in hoher Blüte, unter Karl dem Kühnen werden Ende des 15. Jahrhunderts Brügge und Gent die glänzendsten Pflanzstätten der hohen und der dekorativen Kunst. Von der altflandrischen Malerschule der Eycks hat im Jahre 1903 die Ausstellung in Brügge ein geradezu überwältigendes Bild geboten. Dieses zu wiederholen oder auch nur zu ergänzen, haben jetzt Brüssel oder Lüttich gar nicht erst versucht. Aber neben der Malerei hatte das mittelalterliche Flandern eine ganze Reihe kunstgewerblicher Betriebe von höchster Pracht aufzuweisen, mit den Arbeiten in Messingguß von Dinand wurde halb Europa versorgt, vor allem aber mit den gewirkten Wandteppichen, dann auch mit den Schnitzaltären und einzelnen Figuren in Holz und Alabaster. Diese Arbeiten gehen bis tief in das 17. Jahrhundert hinein in alle Welt. Auch noch im 17.—18. Jahrhundert haben wir eine schöne gewerbliche Kunst, die sich aber mehr auf die Bedürfnisse des Landes beschränkt. Die flandrischen Möbel der Rubenszeit in allen Teilen des Landes, die Lütticher Möbel des 18. Jahrhunderts gehören zum Besten auf dem Gebiete der gesunden bürgerlichen Kunstübung. Belgien und Holland, damals noch politisch verbunden, greifen vielfach ineinander, aber das katholische, halb welsche Flandern hat doch seine besondere Note, vor allem hat es in seinen von keiner Reformation berührten Kirchen eine Menge kostbaren Gutes bewahrt. Dagegen ist von Kronschätzen nichts erhalten. Kaiser Maximilian und Kaiser Karl V. haben, als die Erben Karls des Kühnen, ihre Schätze nach Wien und Madrid weggeführt, Kriegesstürme haben in den Niederlanden arg gehaust und gerade die öffentlichen Gebäude geplündert. Will man jetzt eine historische Ausstellung altniederländischer Kunst versuchen, so muß man sich, wie 1903 in Brügge, nachdrücklich an das Ausland wenden.

Die diesjährigen Veranstaltungen von Brüssel und Lüttich können nun gar nicht in einer Reihe mit Brügge genannt werden, vor allem Lüttich nicht, dagegen ist Brüssel wenigstens auf dem Gebiete der Wandteppiche recht bemerkenswert.

Ich will an dieser Stelle keine kritische Darstellung der beiden Ausstellungen geben, sondern lediglich über den Umfang und ungefähren Wert derselben orientieren.

Brüssel. Den Anlaß für die Ausstellung bietet das Jubelfest, welches man dem 75 jährigen Bestehen des Staates Belgien schuldig war. Auch das 50 jährige Bestehen hatte eine große Ausstellung gebracht und an einer sehr entlegenen Stelle einen Palast hinterlassen, in dem sich jetzt das Museum der dekorativen Kunst recht unbequem befindet, noch dazu mit dem unbequemen Namen cinquantenaire behaftet. Die Feier der 75 hat nun gar zwei Ausstellungen gebracht, die beide mit großer Sorgfalt hergerichtet sind. Die erste umfaßt die l'art belge, die moderne Kunst der betreffenden 75 Jahre, nach dem Vorbilde der l'art centenaire der letzten Pariser Weltausstellung. Man braucht nur die Namen Gallait und Leys zu nennen, um zu wissen, einen wie starken Einfluß Belgien auf die Kunstentwickelung des gesamten Europas gehabt hat. Für die jüngste Periode gibt der kürzlich verstorbene Bildhauer Meunier ein starkes Rückgrat; einen gewaltigen Eindruck macht das kolossale, von ihm geplante Monument »Der Triumph der Arbeit«, ein Halbrund mit vier Reliefs in Marmor und fünf bronzenen Figuren an den Pilastern. Für diese sehr umfangreiche und wohlgeordnete Ausstellung hat man ein eigenes großes Gebäude von monumentalem Gepräge errichtet, wieder in dem Park cinquantenaire und noch dazu in einer besonders entlegenen Ecke, welche selbst die Droschkenkutscher — und ohne diese ist es überhaupt nicht zu erreichen — nicht zu finden wissen.

Die zweite Festgabe ist die exposition d'art ancien bruxellois. Diese befindet sich in dem herrlichen Park, der sich an das Schloß anlehnt und den Mittelpunkt der Oberstadt bildet. Dort gibt es ein Waux-Hall benanntes Gebäude mit einigen hübsch angelegten Sälen, in welchem der cercle artistique et litteraire seinen Sitz hat. Man hat das Gebäude durch Anbauten erweitert, und ebenso den cercle selbst, indem man unter königlichem Patronat ein stattliches Ehrenkomitee aus den Spitzen der belgischen Behörden und aus den Museumsdirektoren aller Welt zusammengesetzt hat. In diesem Komitee haben vornehmlich die französischen Mitglieder wacker geholfen. Das Musée des Gobelins, das Louvre, das Musée de Cluny, auch das Gardemeuble in Paris sind mit ausgezeichneten Stücken vertreten, auch das Victoria and Albert- (South-Kensington) Museum von London. Die heimischen Museen von Brüssel hat man soweit herangezogen, daß das cinquantenaire zurzeit ganz geplündert erscheint, die Gemäldegalerie hat man wenigstens in Ruhe gelassen. Ein übersichtlicher Katalog mit historischen Einleitungen zu den verschiedenen Gruppen von Joseph Destrée ist erschienen.

Der Name art bruxellois ist nicht allzu genau zu nehmen, die Herkunft der Stücke aus Brüssel ist nicht immer erwiesen, in manchen Fällen nicht einmal behauptet, aber im wesentlichen trifft der Name zu.

Der eigentliche Schwerpunkt der Ausstellung liegt in den *Wandteppichen,* den Tapisseries, die man in Deutschland fälschlicherweise Gobelins nennt, obgleich dieser Name doch nur den in der Pariser Manufacture des Gobelins erzeugten Stücken zukommt. Die besten Brüsseler Arbeiten sind um Jahrhunderte älter als die Pariser Fabrik.

In der Ausstellung sind gegen achtzig Wandteppiche vorhanden, dazu noch allerlei Material an Entwürfen und Kartons, eine stattliche Zahl, die eine gute Übersicht der ganzen Entwickelung dieser Kunst gibt. Und doch fehlen die beiden wichtigsten Schätze: die Wandteppiche aus dem Feldlager Karls des Kühnen, welche die Schweizer bei Murten 1476 eroberten, jetzt im Museum zu Bern, und ferner die unvergleichlichen Wunderwerke aus dem Besitze Kaiser

Karls V., jetzt in Madrid. Immerhin sind aber einzelne Stücke vorhanden, die den Charakter dieser beiden Gruppen veranschaulichen.

Die Kunst, Wandteppiche zu wirken, steht weitaus an der Spitze aller textilen Leistungen, und doch ist sie, rein technisch, die allereinfachste, weit einfacher als irgend eine Buntweberei für ein Damenkleid. Der ureinfache Stuhl aus zwei Rundbalken und den dazwischen senkrecht gespannten leinenen Kettfäden (haute-lisse) bestehend, konnte überall aufgestellt werden, es kam nur darauf an, die farbigen Wollfäden, in einer Technik wie das Strümpfestopfen, in die Leinenfäden einzuziehen und mit einem Webekamm festzuschlagen. Es lassen sich also von fast ungeübten Händen primitive Muster nach Belieben herstellen, und so finden wir diese Technik in Perioden, die von einem Webestuhl für figürliche Muster noch keine Ahnung hatten. Das europäische Mittelalter arbeitete in Massen kleine Kissen und Wandteppiche, Rücklaken, mit allerlei Laubwerk und auch menschlichen Figuren, für die ein Zeichner nach hergebrachten Typen die Umrisse entwarf. Diese Umrisse zu füllen, war dann die Aufgabe des Wirkers. Wir würden von Schattieren sprechen, aber das gerade war es nicht, man wollte keine Schatten, das gewirkte Tuch sollte nichts Körperliches haben, die Flächen wurden nur durch ein leichtes Lichterspiel belebt und wurden durch alle erdenklichen Details unterbrochen; den Hintergrund im Freien bildete eine dichte Wand übereinander stehender Blütenzweige, die Gewänder waren reich gemustert, alles mit kleinen Formen gefüllt. Die Fähigkeit, in dieser Weise zu arbeiten, war der Schatz, den der Wirker einbrachte, als im 15. Jahrhundert bei der großen Entwickelung der Malerei hervorragende Künstler herangezogen wurden, um die Aufzeichnungen, die Kartons, für die Wandteppiche zu liefern. In den Niederlanden arbeiteten die van Eycks und ihre Schule Hand in Hand mit den geübten Wirkern. Wer nur die Tafelbilder dieser Meister kennt, kennt nur die eine Hälfte ihres künstlerischen Vermögens; eine Wandmalerei gab es im 15. Jahrhundert in den Niederlanden nicht, die Fürsten zogen von Schloß zu Schloß und nahmen den beweglichen Wandschmuck, die gewebten Teppiche, mit sich. Für diese Teppiche hatten ein Memling, ein Hugo van der Goes zu arbeiten; erst auf diesen weiten Flächen konnten sie die Fülle ihrer Gestaltungskraft entwickeln. Man muß die Schätze von Madrid gesehen haben, wäre es auch nur die Auswahl von Paris 1900, um zu ermessen, in wie wunderbarer Weise diese niederländischen Meister in das Große zu gehen vermochten. Und doch waren sie durch die Technik der Wirkerei stark beeinflußt. Große Einzelfiguren, die sich machtvoll von ruhigem Hintergrund abheben, waren ihnen versagt, sie deckten alles mit reichen Kompositionen; für ein tiefes Hintereinander wäre eine ausgebildete Luftperspektive nötig gewesen, ihnen blieb nur ein Nebeneinander oder ein Übereinander, das die Fläche füllte. Man teilte wohl den Grund durch leichte architektonische Gliederungen, selbst durch Schriftbänder, zumeist aber gibt es ein Gewirre von Figuren, durch welche das moderne Auge sich nicht leicht hindurch findet. Nebenfiguren symbolischer Bedeutung, genau wie die historischen Hauptfiguren gestaltet, werden erst durch ihre Beischriften erkennbar. Schwebende Engel sind ein beliebtes Motiv, um auch noch die letzten Lücken zu füllen.

Von allen diesen Typen bringt Brüssel ausgezeichnete Beispiele, eines der schönsten ist der Teppich mit dem Triumph Christi, dessen Herkunft sich weit hinauf verfolgen läßt, jetzt natürlich im Besitz von Mr. Pierpont Morgan. Ganz herrlich auch die Legende von S. Sablon mit den Porträtfiguren der Familie des Kaisers Maximilian und manches andere, auf die im einzelnen einzugehen ich mir versagen muß.

Höchst anschaulich wird auf der Ausstellung das Eindringen der Renaissanceformen, bereits im Beginn des 16. Jahrhunderts. Man sieht deutlich wie die Maler in Italien gelernt haben; die Mittelgruppe einer Kreuzabnahme ist direkt einem Bilde des Perugino entlehnt, auf diesem Teppich hat Destrée den Namen des sonst nicht bekannten Künstlers Philippe gefunden. Daß die Kartons Raffaels nach den Niederlanden gewandert sind, um dort für die Sixtinische Kapelle als Wandteppiche ausgeführt zu werden, ist bekannt genug. Welchen Einfluß derartige Kartons auf die flandrische Kunst gehabt haben müssen, ist ohne weiteres verständlich, Flandern hatte in Bernard von Orley und den ihm nahestehenden Künstlern einen großen Stab von Meistern, die massenhaft, man möchte fast sagen fabrikmäßig, Kartons in italienischem Stile anfertigten, ähnlich wie die Schule Raffaels ihre Wandmalereien. Höchst bemerkenswert bleibt hierbei die straffe Fühlung mit der Technik, wie diese Flandern es verstehen, die Kompositionen den Bedürfnissen der Wirker anzupassen. In Nachzeichnungen oder Photographien lassen uns die Teppiche kalt, aber ausgeführt entfalten sie die wunderbare Pracht, die es uns verstehen läßt, wie auch das ganze 16. Jahrhundert, bis nach Spanien und Italien hinein, sich an diesen Werken berauschte. Brüssel bringt in lehrreicher Weise Skizzen und Kartons der Zeit und daneben die ausgeführten Stücke, man kann deutlich verfolgen, wie die Wirker die leeren Flächen des Kartons mit ihren kleinen Mitteln ausfüllen, wie der Zeichner oft nur anzudeuten brauchte und wie der Wirker bei Wiederholungen, aus Lust am Handwerk, die Vorlagen variierte. Im 17. Jahrhundert bringt Rubens und seine Schule einen neuen Schwung in die Teppichweberei, stolze übermütige Pracht, ein Schwelgen in nacktem Fleisch und prachtvollen Zutaten, vornehmlich von Bordüren mit den Blumengehängen, Trophäen und kletternden Amoretten, der typische Schmuck der Barockpaläste. Mehr für das bürgerliche Haus sorgte Teniers mit seinen freundlichen Wald- und Gartenbildern mit lustigen Menschen. Aber auch Teniers verstand sich auf flotte große Allegorien, die eine mit Wappenschildern und Figuren trägt voll ausgeschrieben die Bezeichnung D. Teniers inv. pinx. 1684 und daneben Joan: Leyniers fecit. Derartige Dokumente sind selten, meist finden wir nur das Fabrikzeichen, die zwei B von Brüssel, und vom

Wirker nur eine Hausmarke. Die Ausstellung führt uns gewissenhaft bis zum Schluß dieser Kunst im 18. Jahrhundert, als man nur noch Landschaften, Gärten mit etwas Blumen und buntem Getier wirkte, die bekannten Verdures, die einen so herrlichen Hintergrund für intimes Mobiliar bilden. Für große figurale Werke hatten die Niederlande den Pariser Gobelins weichen müssen und ahmten nur gelegentlich die dort geschaffenen Werke von Lebrun und Genossen nach. Auch hierhin führt uns die Ausstellung von Brüssel, sie lehrt uns auch, wie im 17. und 18. Jahrhundert in dem Bemühen, es den Gemälden möglichst gleich zu tun, die alte kräftige Einfachheit der Farben zugrunde ging. Ebenso wie in Paris, bemüht man sich jetzt in Brüssel, von der überreichen Skala von Farben, die in ihrer Lichtbeständigkeit unsicher, zum mindesten ungleich sind, wieder zu der knappen Zahl des 15.—16. Jahrhunderts zurückzukehren; die jetzt in Brüssel im Betrieb vorgeführte Wirkschule von Héverlé-les-Louvain braucht für große Figurenbilder nicht mehr als zehn Wollen.

Neben dieser sehr verdienstlichen Entfaltung der Wandteppiche bietet Brüssel in den anderen Gruppen nur Bescheidenes, das Beste noch in den holzgeschnitzten Altarwerken, mit welchen um 1500 die Niederlande ganz Deutschland und selbst die südlichen Länder versorgten. Hierfür haben die kleineren flandrischen Städte mancherlei hergegeben, was man sonst nur schwer zusammenfindet, aber die besten Stücke entstammen doch den Brüsseler Sammlungen.

Die Metallarbeiten sind an Zahl gering, wir sehen wieder den herrlichen, fast sechs Meter hohen Osterleuchter der Kirche von Léau, einen Messingguß, den wir den Werkstätten von Dinand zurechnen würden, der aber nachweislich 1483 in Brüssel entstanden ist; der Dom von Köln hat das köstliche Epitaph des Jacques de Croy hergegeben, von den Porträtstatuetten des Rathauses von Amsterdam sind zwei vorhanden, dann noch einige Schützenketten und Abzeichen, im ganzen nur wenig. Die Sammlung von Brüsseler Fayencen des 18. Jahrhunderts ist gemischt, im ganzen unbedeutend. Damit ist es mit der art Bruxellois zu Ende. Im wesentlichen also nur eine Ausstellung von Wandteppichen, nicht entfernt so gründlich wie die Ausstellung der Gemälde in Brügge 1903, aber immerhin erfreulich und lehrhaft.

Lüttich. Die Ausstellung alter Kunstwerke, deren Katalog gegen Ende August leider noch nicht erschienen war, macht einen recht gefälligen Eindruck, ist auf keinem Gebiete erschöpfend, aber bringt doch allerlei Sehenswertes. Man hat im schönsten Teil der Ausstellung neben dem Kunstpalast ein hübsches Gebäude in altflandrischer Art errichtet und alles übersichtlich aufgestellt. In der Hauptachse eine hohe Halle, die an Kirchenbauten anklingt, mit meist kirchlichen Gegenständen, zu beiden Seiten Reihen von Zimmern und Kabinetten, annähernd wie Wohnräume angelegt.

Die Ausstellung ist nicht, wie es sonst leicht geschieht, mit bedenklicher Ware unbedenklicher Privatsammler belastet, sondern zumeist aus Kirchen und öffentlichem Besitz zusammengestellt. Bemerkenswert ist, daß man nicht, wie sonst in Belgien, den Hauptnachdruck auf das Mittelalter gelegt hat, sondern daß zumeist das Barock und die Folgezeit zu Worte kommen. Dies gilt selbst von der kirchlichen Abteilung. In das frühe Mittelalter führen uns nur wenige Stücke, darunter allerdings die ausgezeichneten, freilich schon öfters ausgestellten Schätze der Nonnen von Namur. Sehr erfreulich sind die zahlreichen Betpulte aus Messingguß, die Arbeiten von Dinand und vielerlei Gerät aus Messing getrieben in den aus Friesland bekannten Typen. Das Hauptstück ist die bekannte Figurengruppe Karls des Kühnen mit seinem Schutzheiligen, in purem Golde ausgeführt. Der biedere König hatte im Zorn einen Geistlichen am Altar erschlagen und fühlte sich zu einer so kostspieligen Sühne an die Kirche veranlaßt. Die peinlich genaue Ausführung der beiden Figuren mit allen Einzelheiten der Rüstung und Gewandung macht die Gruppe zu einem reizenden Dokument der Zeit. Die großen Reliquienschreine von Nivelles und anderen Orten verdienen höchste Beachtung. Die Emails von Stavelot werden ergänzend in die Studien der Düsseldorfer Ausstellung eingreifen. In großer Zahl finden wir das Kirchengerät des 16.—17. Jahrhunderts und es ist lehrreich zu sehen, wie die Grundformen der gotischen Monstranzen usw. sich unter allem Gekringel des Barockstils fest erhalten haben. Allerdings ist im einzelnen nichts Hervorragendes; an Enthüllungen, wie sie uns die Ausstellung von Münster mit den Werken des Eisenhoidt brachte, darf man nicht denken. In den Zimmerreihen ist manches spätmittelalterliche Möbel, auch Figuren und Altärchen, von Reiz, aber auch hier keine Überraschungen. Auch das 17. Jahrhundert bewegt sich in bekannten Formen. Erst das 18. Jahrhundert zeigt sich in besonderer Art: wir sind im Kreise des wohlbekannten meuble liégois. Es ist merkwürdig, wie sich in Lüttich dieser besondere Typus hat entwickeln können. Natürlich war auch Lüttich, wie das ganze übrige Europa, abhängig von der Stilbildung, die sich in Paris vollzog, und man wird auch in Lüttich von den Formen Louis XV., Louis XVI. usw. sprechen. Aber innerhalb dieser Ornamenttypen behält Lüttich doch seine Eigenart. Die Möbel sind fast durchweg von Eichenholz, nicht furniert oder vergoldet, auch nicht mit Bronzen beschlagen, sondern derb und einfach in der Erscheinung, vorzüglich und rein sachgemäß, dem Gebrauchszweck entsprechend, aufgebaut, ohne irgendwelche architektonische Anmaßungen und auch ohne kokette Schweifung; das Rokoko mit seinen geschwungenen Linien ist an dem Körper der Möbel fast spurlos vorbeigegangen und hat höchstens die Form einzelner Ornamente beeinflußt. Alle diese Ornamente sind aus dem Grund des Holzes geschnitzt, ganz flach, so daß sie die Hauptlinien in keiner Weise stören. Die eigentümliche Seßhaftigkeit des Geschmacks kommt auch darin zum Ausdruck, daß man in der Mitte des 18. Jahrhunderts, als die Glasschränke Mode wurden, die alten halbhohen Kredenzschränke beibehielt und mit verglasten Auf-

sätzen versah; die Grundformen bleiben die alten, nur einzelne Linien im Ornament verraten die etwas jüngere Zeit. Die Lütticher Ausstellung ist reich an guten Exemplaren, die bekannten Namen der älteren Sammler sind verschwunden, aber es sind einige neue sehr anerkennenswert aufgetreten. Übrigens ist zu bemerken, daß der Stil, den wir als Lütticher zu bezeichnen pflegen, auch in Aachen und sonst am Niederrhein, wenn auch mit Abweichungen, geblüht hat. Das vortrefflich geleitete Kunstgewerbemuseum in Köln hat gerade in den letzten Jahren auf diesem Gebiete gesammelt und wird uns wohl Aufklärungen über den Zusammenhang bringen.

Auf anderen Gebieten lehrt uns Lüttich nicht viel. Glas ist reichlich vertreten, ob alles belgischer Herkunft ist, habe ich nicht untersuchen können. Von Silberschmiedwaren für weltlichen Gebrauch ist nur wenig vorhanden, von Wandteppichen nur so viel, als für die Hintergründe nötig ist. Die Gemälde sind nach sachlichen Gesichtspunkten ausgesucht, Porträts, Zeremonienbilder und dergleichen.

Es mag sein, daß der Katalog, der demnächst erscheinen soll, noch auf schätzenswerte Einzelheiten hinweist, im ganzen wird sich wohl das Urteil nicht ändern, daß diese Ausstellung ein hübsches und anregendes Dekorationsstück ist, daß sie aber in unserer Kenntnis alter Kunst nicht gerade einen Merkstein bilden wird.



DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG FÜR ANGEWANDTE KUNST

Von Franz Dülberg

DAS neue Münchener Nationalmuseum ist aus dem Geiste jener Dekorations-Meiningerei, die zum Teil geschmackvoll, fast immer aber — in der eigentlich armen Stadt — reich, die Wagner- und Mozart-Aufführungen des Hoftheaters auszeichnet. Wie in einer gefangennehmenden Wandeldekoration wird der Besucher, der die Wanderung nicht in der Mitte abbrechen darf, von der Römerzeit bis zur Bismarckzeit hindurchgezwungen. Wer nun sonst mit dem blaugoldenen Prunkbett des wiedergeborenen Sonnenkönigs Ludwig II. den Beschluß machte und darüber nachgrübelte, warum eine an hellen Hammerschlägen so reiche Zeit in ihrem Wohnen so träumenwollend fern zurückflüchtete, der braucht heute nur ein paar Schritte weiter, zum Studiengebäude desselben Museums zu gehen, um in einer bis tief in den Herbst hinein geöffneten Ausstellung zu sehen, wie eine Schar tüchtiger, meist angesehener Künstler den Menschen unserer Tage zurufen: so sollt ihr euch umgeben, so sollt ihr die Linien eurer Gärten ziehen, und — da auch ein Scheinfriedhof als Musterbeispiel hingestellt wurde — so sollt ihr euch begraben lassen!

Es ist nicht allzuviel, was die Künstler da dem kauffähigen Großbürgertum zumuten. Ich wünschte, die Leute hätten mehr verlangt. Eigentlich sagen sie nur: wohnt nicht mehr zu sechsen oder achten in einem schlecht nachgemachten Palazzo Pitti, sondern möglichst jeder für sich in einem kleinen Hause mit Gärtchen, das ihm auf den Leib zugeschnitten ist,





BRUNO PAUL, SPEISEZIMMER AUS NUSSBAUMHOLZ MIT EINLEGEARBEIT

AUSGEFÜHRT VON DEN »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK«, MÜNCHEN



TH. TH. HEINE, HERRENZIMMER AUS RÜSTERNHOLZ MIT EINLAGEN
AUSGEFÜHRT VON DEN »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK«, MUNCHEN

PAUL HAUSTEIN, SCHLAFZIMMER AUS WEISSLAKKIERTEM FICHTENHOLZ MIT SCHABLONIERTEM ORNAMENT



AUSGEFÜHRT VON DEN »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK«, MÜNCHEN

JULIUS DIEZ, DIELE
MÖBEL AUSGEFÜHRT VON DEN »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FUR KUNST IM HANDWERK«, MÜNCHEN

kauft euch nicht für ein paar hundert Mark nachgemachte Gobelins in aufgemalten Farben, sondern echte Wandteppiche aus rauhem Tuch mit einfachem, frisch-buntem Schmuck in aufgenähten Stoffen. Keine — oft noch gar in Gips kopierte — Renaissanceschnitzereien, deren Originale nun doch einmal im Kunstgewerbemuseum stehen, sondern die Materialwirkung eines edlen Holzes werde in einfachen Biegungen und Schwellungen rein zum Ausdruck gebracht. Und zu dem allen braucht ihr euch gar nicht an etwas gefährlich Neues zu gewöhnen: es sind die Dinge eurer Großeltern und Urgroßeltern, das Empire und das jetzt sogenannte »Biedermeier«, die letzten natürlich entwickelten Stile, die es gegeben hat. Die Grundzierformen mit erneuertem Naturstudium von frischem aufbauend, bleiben wir doch innerhalb dieser bewährten Rahmen und nehmen höchstens noch ein wenig von der klug angepaßten Gotik der Münchener Maximiliansstraße hinzu. Ihr braucht euch gar nicht aufzuregen.

Es sollten doch die Leute, die man Künstler nennt und deren Aufgabe es ist, die kommenden Sonnenaufgänge, die kommenden Gewitterstürme vorauszufühlen (die andern Leute gründen Aktiengesellschaften, bauen Eisenbahnen und Kanäle, was als die Grundlage beinahe ebenso wichtig ist), die Künstler sollten die prachtvolle Gelegenheit, auch in der Gestaltung der Wohnung die Wesenszüge unseres Zeitalters zum Ausdruck zu bringen, nicht ungenützt vorbeigehen lassen. Das altneue Kunstgesetz, durch die Gestaltung, durch das freie Indiehandnehmen einer Sache (Encheiresin naturae) ihre Schönheit, ihr Lebensvolles zu steigern und glühend zu machen, ihre Schrecken und ihr Feindliches zu überwinden, könnte wieder glänzend gerechtfertigt werden. Ich erinnere mich, daß ich als Knabe von den scharf umgeknickten Ecken des Ornamentes einer rot-weißen Tischdecke eine viel mehr ans Herz greifende Vorstellung des Begriffes »Knechtschaft« bekam, als durch alle Schulvorträge über antikes Sklavenwesen. Ich könnte mir eine ärztlich geleitete Anstalt denken, in der die Kranken durch den Aufenthalt in nach Farbe und Form ganz bestimmt gestalteten Zimmern die wichtigsten Einflüsse für ihr Nerven- und Geistesleben erfahren würden: Lineartherapie. So müßte all die Rastlosigkeit unserer Zeit, ihre ungeheure Anspannung, ihre tief verfeinerte, weil gesetzlich überall erschwerte, Grausamkeit und Wollust und ihr durch alle Hindernisse hindurch sich emporringendes Jauchzen in dem Aussehen unserer Wohnungen sich spiegeln. Ich dächte mir etwa das Arbeitszimmer eines unserer Großkapitalisten mit grellorangefarbenen Wänden, die Türumrahmungen und Deckenzier mit schweren, schwellend kriechenden Formen in stumpfem Violett, Sessel und Tische biegen sich wie einfangen wollend ein, tief leuchtend rot ist ihre Farbe, an allen Spitzen und Ecken recken sich korallenförmige Verästelungen. — Die Menschen, die in den Zimmern der gegenwärtigen Ausstellung wohnen werden, werden sich höchstens durch eine größere Sauberkeit der Gefühlsäußerungen vor den Bewohnern der Talmirenaissance auszeichnen, noch enger als bisher werden sie in ihren Familien aufeinander hocken, jenes »erbärmliche Behagen«, von dem Nietzsche sprach, wird sich leicht einstellen, und die schöne Unzufriedenheit, die allein das Weiterglühen des Lebens verbürgt, wird selten sein.

Doch gehen wir zu den Einzelheiten. Den kräftigsten, gesättigtesten Ton bringt das Damenzimmer von Pankok, einer leicht orientalisierten, etwa venezianischen Gotik angeähnelt. Frisches Rehbraun und Weißgrau herrschen. Die Decke ist in der Art eines Blattgerippes gegliedert. Ein feiner durchbrochener Kronleuchter in Silberfarbe erfreut. Wenig reizvoll ist das Muster der Türen, ausgerundete Quadrate. Die Supraporten haben gute Intarsia, Edelweiß und Vögel. An den Wänden sieht man ein paar Pankoksche Porträts von etwas kreidigem Tone, aber guter freier Fleckigkeit.

Der von Bruno Paul entworfene Ehrenraum mit vielem grauen, weißen und schwarzen Marmor atmet die steifste Langweiligkeit des Empire. Der Fußboden enthält nicht das geringste neue Motiv, die großen Supraportengemälde sind Frauen von F. Erler, deren zeichnerische Qualitäten sie kaum dazu berechtigen, sich gelbgrün auf violettgrauem Grunde zu produzieren. Die beiden Portale haben meist einfach geometrische Formen, mit leichten Anklängen an Ägyptisches.

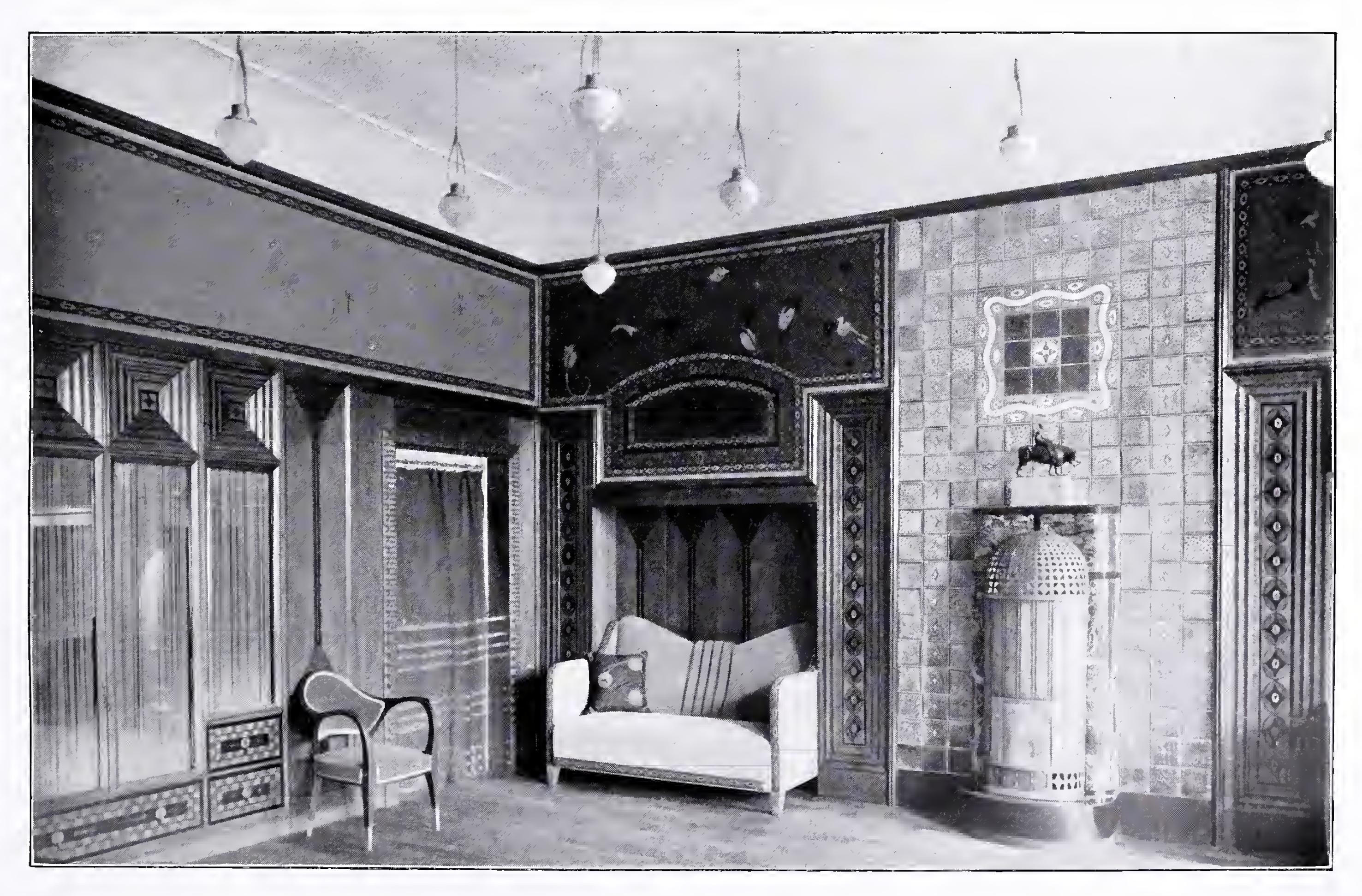
Der Vitrinenraum führt Scharvogels Töpfereien vor. Meist sind sie etwas schwer im Ton. Niederfließende kräftige Farbenströme schmücken sie (hierin guter Anschluß an Japanisches), das Verbannen alles Bildhaften wird aber auf die Dauer nicht aufrecht zu erhalten sein. Schmuz-Baudiß folgt in seinem Porzellan der Berliner Manufaktur allzusehr der bleichen Milchstraße Kopenhagens, sehr zart wirkt immerhin ein Teller mit Winterlandschaft in violett und grau und eine Deckeltasse mit graubraunem Waldesrand und rosenviolettem Himmel. — In Metall ist vielleicht das stärkste Ignaz Taschners bronzene Ehrentafel für den Textilindustriellen Kommerzienrat Websky. Drei Spinnerinnen sind da in einen einem Pik-Aß ähnlichen Raum vortrefflich eingeordnet, A. v. Hildebrand müßte seine Freude hieran haben. Gut und streng auch ein Schmuckkästchen von Taschner, tauschierte Arbeit, von einem Basilisken bekrönt, der sich widerwillig in fast quadratische Formen gewöhnen muß. Trefflich aus dem Material empfunden sind auch einige Emailarbeiten von F. E. Berner: ein Fries mit einer Welle in Silber und Blau. Die Wellenköpfe sind als Frauen mit windgepeitschten Haaren aufgefaßt. Ein anderer Fries enthält in bunteren Farben die fünf Sinne, zackig verzerrte Menschenköpfe, die aufs glücklichste die quadratischen Felder ausfüllen. Hier und in anderen Räumen finden sich feine tupfige Aquarelle von Alexander Salzmann, der etwa ein deutscher Jean Véber ohne dessen gewollte Brutalität wäre: mancherlei Zirkusszenen mit triumphierend dahertänzelnden starken Trikotmännern, viel fröhliches Rotviolett.

Von energischem, einheitlichem Zug ist das Speisezimmer von P. L. Troost. Hochrechteckige starre

Kastenformen herrschen, die Wanduhr sieht wie eingekerkert aus. Hochlehnige, mit grünem Leder überzogene Stühle kontrastieren mit der weißen Wandverkleidung. Einen heiteren, festlichen Ton bringt der mit gelbem glänzenden Metall ausgeschlagene Anrichtetisch hinein, dessen Rückwand winzige ornamentale Füllungen in grün und violett schmücken.

Der letzte Raum im Erdgeschoß wird etwas geziert als »Kaminplatz im Hause eines Kunstfreundes« bezeichnet (Architekt O. Schnartz). Das Hauptstück ist ein rund vorgewölbter, aus blauen Fliesen, die einfache Blattverzierung bisweilen belebt, gemauerter Kamin. Blasse Rohrmöbel stehen dabei, mit gestickten senkrechten Kugelreihen geschmückt. Reichfarbige, in den Linien etwas durcheinander gewirrte Skizzen von Adolf Münzer an den Wänden.

Die Friedhofsanlage, in die man jetzt eintritt, ein Zwickelfeld fast von der Gestalt eines rechtwinkligen Dreiecks, ist nicht ohne feine Raumstimmung. Es wird ja immer schwer halten, auf einem gemeinsamen Raum viele Menschen, einen jeden nach seinem Geschmack, zu beerdigen: Je nach dem, was ein jeder sich vom Tode erwartet, müßte natürlich die dekorative Lösung eine besondere sein. Jedenfalls aber sollte das Motiv »Tod« bis in die letzten Einzelheiten, bis in Farbe und Zusammenstellung der schmückenden Blumen durchgeführt werden. Ein einfaches Grab sollte etwa im Herbst in der Mitte eine einzelne hohe Sonnenblume tragen, an den Rändern, in sparsamer abgezirkelter Reihe, gefüllte Georginen von tiefstem, fast schwärzlichem Rot, am Boden scharf abgeschnittenen immergrünen Buchs. — Hier wirkt beherrschend ein hohes in den rechten Winkel gestelltes Holzkreuz, ganz einfach in geometrischen Mustern braun, grün und golden bemalt, im Eindruck der frühesten christlichen nordischen Ornamentik verwandt (von Paul Thiersch, dem Architekten der ganzen Anlage, entworfen). Eigenartiger, aber vielleicht befremdlich dadurch, daß sonst nur in kleinem Maßstabe verwendete Zierformen hier ins Große gezogen sind, erscheint ein Wandgrab von Hermann Obrist: eine herzförmige Inschriftplatte, eingerahmt von zwei mächtigen Palmenwedeln, die sich in ihrer Verwandlung in Stein (resp. hier: lehmgelb getönten Gips) doch nicht ganz wohl zu fühlen scheinen. Dankenswert ist der Entwurf eines Urnengrabes von Wilh. Köppen, der so auch den Freunden der Feuerbestattung die gartenbaulichen Annehmlichkeiten des Begrabenseins gewähren würde; leider ist das über den Urnennischen angebrachte gemalte Triptychon, in der Mitte eine Pietà, zu den Seiten je drei unbewegt stehende Engel, farbig mit seinen schwarzen, violetten und goldenen Tönen allzu rußig, zeichnerisch zu wenig eigen und reich durchgeführt. Gut gelungen sind einige kleinere Stücke, besonders eine Grabstele mit breiter zurücktretender Nische, in der



BRUNO PAUL, MUSIKZIMMER AUS GEBEIZTEM EICHENHOLZ MIT REICHEN EINLAGEN
MÖBEL UND VERTÄFELUNG AUSGEFÜHRT VON DEN »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK«, MÜNCHEN; GOBELINS VON DER KUNSTWEBEANSTALT IN LAIBACH; FLIESEN VON J. J. SCHARVOGEL, MÜNCHEN

man den Leichnam Christi mit der knienden Mutter sieht, die nach der Brust des Toten greift. Dagegen geht E. Beyrers Relief eines Auferstehungsengels gar nicht über die herkömmliche Friedhofsplastik hinaus.

Die Ausstellung hat auch einen anderen Garten, in dem man nicht an den Tod zu denken braucht. Man wird dort aber ebensowenig an das Leben unserer Zeit zu denken veranlaßt. Wenn man bedenkt, mit welchem reichen Gelingen das 18. Jahrhundert seine Sehnsüchte und Erfüllungen in den Gärten von Wörlitz, Wilhelmshöhe, Tiefurt Gestalt werden ließ, so wird man betrauern, daß hier nicht wenigstens andeutungsweise versucht wurde, der gehegten Flora das Gesicht unserer Zeit aufzuprägen. — In der Mitte steht ein weißbunter Brunnentempel (von Peter Birkenholz) mit merkwürdigen dorischen Säulen, deren oberer Abschluß nicht durch ein Kapitäl, sondern nur durch Aufsetzen einer etwas breiteren Säulentrommel und durch farbige, abwechselnd blaue und gelbe Betonung der Kanneluren gegeben wird. Die herkömmliche Kapitälform dürfte den meisten besser gefallen. Ein gutes Stück figürlicher Plastik ist eine Brunnenfigur von Karl Kiefer an einem Wasserbassin. Eine marmorne Frau (»Susanna«), die auf einem Felsblocke kauert und sich umschaut. Die Gesichtszüge sind persönlich, hübsch, etwas kalt, die Behandlung des Haares besonders gut flächenhaft. Als Versuche zu neuen Formen sind zu begrüßen: eine Blumenpyramide von H. Obrist, einer Pfeilspitze oder einem Pinienzapfen ähnlich, vielleicht etwas zu schwer für die in die einzelnen Nischen des Aufbaues hineinzusetzenden Blumentöpfe, und eine stark im Obrist-Stile gehaltene weiße Gartenbank von F. Adler, mit trefflichen zum Niederlassen einladenden Ausbuchtungen, in Form und Farbe fast ein wenig an Knochen eines urweltlichen Riesentieres erinnernd.

Auf dem Wege zu den oberen Räumen der Ausstellung begrüßt uns ein Treppenpodest (P. Thiersch und W. Köppen), der mit dem angenehm stillen Glanze des besten Empire (etwa wie das Mobiliar im Wilhelmshöher Schlosse) wirkt. Ein grobkörniges, kräftiges Wandmosaik, in dem Rosen und auf der Spitze stehende Dreiecke abwechseln, steht mit seinen blaugrauen und rosigen Tönen gut zu den kleinen schwarzen, nahe der Wand angebrachten Laternen und zu dem leuchtend grünen, mit einfachen Linien und Kugelmustern gegliederten Vorhang.

Der erste Raum im oberen Stock, eine Küche von R. Rochga, tritt gar zu bescheiden auf. Ein Fries, der die Fronherrschaft des Menschen über Tiere und Pflanzen ausdrückt, etwa in durchbrochenem Kupfer vor dem weißen Tünchgrunde, hätte da nicht fehlen dürfen. Hübsch und sauber macht sich die Zusammenstellung von Naturholz mit dem blinkenden Metall der Geschirre ja immer. Angenehm einheitlich sind auch die Vorratstöpfe, graugrün mit sparsamem blauen Dekor.

Reicher erscheint naturgemäß die von Julius Diez entworfene Diele. Ein messingbeschlagener Kamin, dessen abwechselnd blaue und graue Fliesen sich bis zur Mannshöhe erheben, der sehr große kreisrunde Kronleuchter, die hohen olivengrünen Wandschränke, ein nicht großer, aber in den Farben um so kräftigerer Wandteppich, der vor tiefblauem Grunde Raben an einem assyrisch vereinfachten braunen Baum mit spärlichem grünen Laubwerk vorführt, die an den Wänden hängenden, fein auf die heraldische Linie geführten Exlibris des Künsters, alles dies gibt eine volle Stimmung von festlichem Gehobensein und sicherer Geborgenheit. Ein hier aufgestellter, besonders schön gelungener Topf, durchsichtig patinierte gehämmerte Bronze sei ausdrücklich hervorgehoben. — In einem Nebenraum hängt von J. Diez noch ein glücklich erfundenes Aquarell »Fortuna«. Ein mächtiger herrschaftlicher Kutscher fährt sie eifrig peitschend davon. Sie ist nackt, hat aber nicht vergessen, eine riesige grauweiße Perücke aufzusetzen.

Fein und einheitlich, aber recht wenig eigen ist das von Th. Th. Heine gezeichnete Empire-Herrenzimmer. Selbst ein Kenner würde vor dieser karminroten, kleingemusterten Tapete, vor diesen grünen, senkrecht gestreiften Möbelstoffen, vor diesem hellolivbraunen, glatteckigen Holzwerk, ja vielleicht selbst vor den hier aufgehängten Handzeichnungen Heines einen Augenblick nicht wissen, ob er mit einer Tapeziererkopie alter Stücke oder mit einer angeblich freien Kunstschöpfung zu tun hat. Meister Thomas Theodor, hat dich dein Teufel diesmal so ganz und gar im Stich gelassen?

Mehr freie Einfälle findet man schon in dem von Bruno Paul ersonnenen Speisezimmer. Der Erker mit seinen grünen Fliesen, die Strohmattenverkleidung des Hauptraumes, das dunkelbraune in die Wand eingelassene Büfett mit vorspringender Anrichte, vor allem aber der grüngelbe, braunmarmorierte Lederbezug der apart in den Lehnen fast A-förmig zugehenden Stühle vermögen schon das Auge angenehm zu beschäftigen. Hübsch, wenn auch etwas spielerig, wird abends auch der ovale Kronleuchter wirken, mit Kerzenbeleuchtung, auf die Spiegelung zahlloser irisirender Glaströpfchen eingerichtet. Warum hängt aber Bruno Paul seine, mit der Zeit übrigens arg manieriert werdenden Simplizissimuskarikaturen in diesen ruhig eleganten Raum? Diese Gesellen mit ihren meist maßlos großen und groben Händen lädt man doch selbst im Bilde nicht gern in sein Speisezimmer ein.

Das Damenzimmer von F. A. O. Krüger wird manchen an die gedrehten grauen Löckchen und die gebauschten schwarzen Seidenkleider einer Urgroßtante erinnern. Der dunkelrotbraun polierte Schrank, ein ebensolcher runder Tisch, hellviolette Polstermöbel, hoch und steif, tief aufgepufft, die Wände silbergrau bespannt — in einem solchen Raume muß man alt sein, einen schlimm verzogenen, sehr teuren Mops besitzen und voll kleinlichen Hochmuts über seine Mitmenschen schmälen.

An dem von vielen gepriesenen großen Musikzimmer Bruno Pauls wüßte ich eigentlich nur das hübsche achteckige, spinnwebartig durchbrochene Muster in den weißen Stores zu loben. Der Raum hat nichts Festliches, gibt nichts von dem fortziehen-

den Rausch der Töne. Das Intarsia-Ornament des Flügels ist recht kleinlich, unangenehm ärmlich wirkt das Muster der graugelben Sofas. Die als Beleuchtungskörper dienenden herabhängenden kleinen Einzelglocken, der gar nicht dekorierte, weiß getünchte Plafond erscheinen ebenfalls kärglich, während die dunkelolivengraue Holzverkleidung der Wand, der hellgrüne Bespannstoff, einzelne Vogelfriese in grün, blau und violett als Hauptfarben, und der hohe graue Fliesenmantel des Kamins wenigstens in den unteren Regionen einige Wärme aufkommen lassen.

Der ruhigste und stimmungsvollste Raum der Ausstellung ist wohl das von P. Haustein entworfene Schlafzimmer. Weiße Bettstellen, weiße Möbel mit braunem Bezug. Die untere Wandhälfte grau bemalt und ganz leicht plastisch ornamentiert. Hübsche mattbraune Vorhänge, in denen weiße Quadrate mit einem inneren grünen Flecken, schwarz eingefaßt, das einzige das erwachende Auge beschäftigende Muster bilden. Das Ganze hat etwas freundlich Lähmendes, hier wird man gerne von dem Farbentrubel des Tages ausruhen.

Frisch und eigenartig anregend tritt Meta Honigmann mit einem Kinderspielzimmer auf. Wir sehen hier einen prachtvollen schmalen Fries in aufgenähten Stoffen, der mit leuchtenden Farben, vielem Violett und Gelb, allerhand Märchengestalten vorführt: die ganze schwere Karikaturenhaftigkeit des deutschen Märchens ist in diesen untersetzten, scharfumrissenen Figuren überraschend greiflich geworden. Gut ist hier auch ein Bild von J. Diez, ein dürerisierender Engel mit großen, riesengroßen Schmetterlingsflügeln.

Das Reizvolle an dem nun folgenden »Zimmer einer Dame« (Entwurf: K. Bertsch, München) ist der angenehme, fast fleischfarbige Ton der in einfachen rundlichen Formen gehaltenen Möbel (Birnbaumholz). Freilich muß nun auch eine Dame von ähnlich rosiger Frische der Erscheinung darin hausen. Gut steht zu dieser lebhaften Holzfarbe der einfach dunkelblaue Stoffbezug der Möbel. Die Wandbespannung ist grüngrau mit senkrechtem blauen Muster. Besonders einladend wirkt die hübsche Tee-Ecke.

Aus den letzten beiden Räumen, einem Wohn- und Arbeitszimmer von W. v. Beckerath, und einem in Grün und Weiß gehaltenen Schlaf- und Frühstückszimmer von A. Niemeyer, seien nur einige hochgeschwellte Möbel, die mit ihren mattgraubraunen Sammetbezügen fatal an die Unbehaglichkeiten des Eisenbahnwaggons erinnern, ein Bücherschrank mit eingelassener Bank, ein Kamin mit rötlich violetten Fliesen und ein in kräftig massigen Ölstrichen hingeworfenes Gemälde eines Hyazinthentopfes hervorgehoben, das von weitem als das Ergebnis einer unmutigen Stunde Vincent van Goghs erscheinen würde, in der Tat aber die Künstlerbezeichnung »Jablensky« trägt.

Da ich eben Vincent van Gogh nenne: etwas von der prahlenden Kraft der Farben, von jenem unbekümmerten Aussprechen der inneren Vision, wie sie diesem holländischen Pfarrersohn eigen war, möchte ich den Künstlern der »Ausstellung für angewandte Kunst« zu ihrem nächsten Erscheinen wünschen. Die Erregung des künstlerischen Erlebnisses braucht nicht, wie bei jenem armen Selbstverstümmler und Selbsttöter, alle schützenden Wände und Wälle zu zersprengen, aber wärmend und ergreifend soll sie aus jedem Stück herausleuchten, das ein Künstler als sein Werk darbietet, und sei es auch »nur« der Entwurf einer Zimmereinrichtung.





HUBERT NETZER, BRONZEFIGUR ORPHEUS



KARL KIEFER, BRUNNEN MIT MARMORFIGUR SUSANNA



BERNHARD PANKOK, DAMENZIMMER
AUSGEFÜHRT VON DEN »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK«, MÜNCHEN



PAUL LUDWIG TROOST, SPEISEZIMMER AUS OSTINDISCHEM EBENHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DER HOFMÖBELFABRIK M. BALLIN, MÜNCHEN



MAX KLINGER, SILBERNER TAFELAUFSATZ FÜR DAS NEUE LEIPZIGER RATHAUS

DAS NEUE LEIPZIGER RATHAUS

VON DR. F. BECKER

DIE Stadt Leipzig ist in der glücklichen Lage, seit 25 Jahren in Baurat Hugo Licht einen der hervorragendsten Baukünstler Deutschlands zum Stadtbaumeister zu haben, der nun die Reihe seiner städtischen Monumentalbauten durch sein Hauptwerk, den Neubau des Rathauses, gekrönt hat. Nach seinen Entwürfen und unter seiner Leitung ist in sechsjähriger Bauzeit das Riesengebäude mit seinen fünf Geschossen, mit ragenden Giebeln und einem Hauptturme und Fassadentürmen emporgewachsen und beherrscht jetzt die Silhouette des Stadtbildes noch viel mächtiger und prächtiger als die alte Pleißenburg, die ihm hat Platz machen müssen. Am 7. Oktober findet die festliche Einweihung statt, und nicht nur in Leipzig, sondern weithin in den Kreisen der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes wird man von der Vollendung dieses Meisterwerkes moderner Monumentalarchitektur mit lebhaftem Interesse Kenntnis nehmen. Leipzig erhält damit sein schönstes Bauwerk neben dem Reichsgerichtsgebäude, einen wirklich vollgültigen und den Bedürfnissen einer Halbmillionenstadt entsprechenden Ersatz für das alte, würdige Renaissance-Rathaus, das vor 350 Jahren in der ersten Blütezeit der Stadt erbaut wurde und nun pietätvoll erhalten bleibt. Freilich entbehrt nun das neue Rathaus einen so schön geschlossenen Platz wie den Marktplatz, aber der Erbauer hat es verstanden, die isolierte Lage durch eine herrliche, reichbewegte Silhouette und durch entzückende Gruppen- und Fassadenbildungen künstlerisch auszugleichen. Blickt man auf die nach Süden gerichtete Hauptfassade, so hat man wohl einen Moment den Eindruck überwältigenden Reichtums der Flächen, Linien und Formen, aber sehr bald löst die wundervolle Ordnung, die klar und energisch gezogenen Höhen- und Breitenlinien, der Rhythmus der Fenster und Simse das Gesamtbild in seine Haupt- und Nebenteile auf. An den etwas vorspringenden, spitzgiebligen, von zwei Türmen flankierten Mitteltrakt, der den von zwei steinernen Löwen bewachten dreiteiligen Haupteingang enthält, schließen sich die breiten, an den Ecken mit Giebeln gekrönten Seitenflügel an. Auf einem Sandstein-Rustikabau von einer Wuchtigkeit, wie man sie am Palazzo Medici bewundert, in Deutschland aber noch nirgends gesehen hat, erheben sich die vier oberen Geschosse, in Muschelkalkquadern ausgeführt. Dieses schöne Gestein läßt nicht nur alle Linien und Formen bestimmt heraustreten, sondern gibt dem ganzen Gebäude einen heiteren, leicht altersgrauen Gesamtton, so wie ihn Canaletto und Guardi auf ihren venezianischen Veduten darzustellen lieben. — An die Hauptfassade schließt sich nach Südwesten eine schön gegliederte, mit zwei Seitentürmen, hohem Giebel und einem statuenbesetzten Balkon gezierte Eckwand an, eine »verbrochene« Ecke, die eine reizvolle Lösung der Schwierigkeit darstellt,



NEUES LEIPZIGER RATHAUS
LÖWE AM HAUPTPORTAL

welche der unregelmäßig viereckige Bauplatz bot. — Die anschließende große Westfassade und noch mehr die Nord- und Ostfassade sind einfacher gebildet, da die erstere den Zugang zu den Geschäfts- und Wirtschaftsräumen vermittelt und bei den letzteren beiden verhältnismäßig enge Straßen keine besondere Außenwirkung zulassen. Aber dafür haben diese Seiten durch eine tief einspringende Ecke mit dem Eingang zu dem originellen und sehenswerten Ratskeller einen besonderen Schmuck erhalten. Diese mit Kunst, Geschmack und Humor zu reizvollster, intimer Wirkung gebrachte Ecke schafft hier ein Gegengewicht zu der Isoliertheit des Baues, sie erweckt die Vorstellung eines jener stimmungsvollen Plätze, wie man sie an alten Rathäusern bisweilen findet.

Bei dem flüchtigen Umgang um den riesigen Gebäudekomplex, der nicht weniger als 10016 qm bedeckt, haben wir den 100 m hohen Turm im Innern des Ganzen noch nicht erwähnt. Er beherrscht mächtig emporragend die ganze Gruppe und stellt mit seinem schlanken Schafte und dem weich und gefällig ausladenden Helme die ästhetisch wirksame Dominante dar. Auch verknüpfen sich historische Erinnerungen mit ihm, denn sein unterer Teil bis zur Höhe von 45 m ist der alte Pleißenburgturm, ein Wahrzeichen des alten Leipzig.

Weiter haben wir bisher eine Frage außer acht gelassen, die peinliche Leute vor allem anderen zu erledigen pflegen: die Frage nach dem Stil des neuen Rathauses. Aber das ist hier nicht so schnell getan als z. B. beim Hamburger oder Münchener Rathause. Das große Werk Hugo Lichts hat einen Stil und zwar einen sehr eindrucksvollen, harmonischen, vor allem einen ganz persönlichen Stil. Die Formensprache ist weder prononciert modern, noch ist sie die der deutschen Hochrenaissance, woran Giebel und manches Detail erinnern. Williger scheint sich der Baukünstler von glücklichen Lösungen und Einfällen der verschiedenen historischen Stile bis zur Antike inspirieren lassen zu haben, als er den radikalen Modernen mit ihrer Originalitätssucht gefolgt ist. Nicht in den Schnörkeln und Eigensinnigkeiten sieht er das Wesen des modernen Stils, sondern in einer geistvollen Weiterbildung wertvollen Kunsterbes und der Verwertung von Erlerntem und Selbsterfundenem für neue Architekturaufgaben. In diesem Sinne ist das Leipziger Rathaus ein hervorragend modernes Gebäude, ein Werk aus einem Gusse, im großen und kleinen einen wahren Schatz von guten Lehren und fruchtbaren Anregungen gebend.

Bevor wir von dem Inneren reden, muß noch ein Wort des Lobes dem Skulpturenschmucke gewidmet werden, der so viel zur Wirkung des Äußeren beiträgt. In erster Linie hat sich hier der Münchener Georg Wrba verdient gemacht, indem er viele Dutzende seiner phantasievollen und volkstümlichen Reliefs und Tier- und Menschenfiguren entworfen hat. Der Humor romanischer und gotischer Steinmetzen scheint da neu erwacht zu sein und übt seine herzerfreuende Wirkung heute wie damals. Aus der Fülle dieser Arbeiten, die kürzlich in den Gipsmodellen eine ganze Ausstellung des Leipziger Kunstgewerbemuseums füllten, seien hervorgehoben: der gewaltige Löwe auf dem Giebel der Südwestfassade und der kolossale Kopf der Lipsia auf dem Hauptgiebel an der Südfront, ferner der urkomische, riesige Fratzenkopf und der selig-trunkene Löwe an der Ecke zum Weinkeller und die Sirenenfiguren an der Treppe daneben. Auch die beiden riesigen Portallöwen sind Wrbas Werk, freilich, wie mir scheint, nicht das glücklichste. Die ausgesprochenen Paviansköpfe, die schlappen Drachen- und Schlangenkörper, der fehlende Sockelabschluß, die riesigen Putten in Hochrelief und dazu die Schriftzeilen wirken zusammen etwas stillos.

Andere zum Teil sehr schöne, wirksame Außenskulpturen, Freifiguren und Reliefs, stammen von den namhaftesten Leipziger Bildhauern: Johannes Hartmann, Ad. Lehnert, Jos. Magr, Fel. Pfeiffer, C. Seffner, Art. Trebst und Hans Zeißig. Von Hartmann rührt die Figur des Amtsgeheimnisses auf dem einen Giebel der Westfront her, von Magr die Figur der Wahrheit auf dem Uhrgiebel, von Trebst die der Stärke auf dem entsprechenden linken Giebel. Zu den fünf allegorischen Figuren auf dem Balkon der Südwestecke haben beigesteuert: Lehnert das Buchgewerbe, Hartmann die Gerechtigkeit, Magr die Wissenschaft, Zeißig die Musik, Trebst das Handwerk. Die sechs Flachreliefs in den Fensterbrüstungen über diesen Figuren sind von Pfeiffer modelliert, außerdem zwei von den vier Medaillons an der Außenwand des Stadtverordnetensaales (Goetz und Schill); die beiden anderen (Georgi und Tröndlin) sind von Seffners Hand. Der in diesen Tagen verstorbene Breslauer Bildhauer Christian Behrens hat die sechs Flachreliefs in den Leibungen der Haupteingangstüren geschaffen, eigentümlich streng stilisierte, altorientalisch anmutende allegorische Frauengestalten.

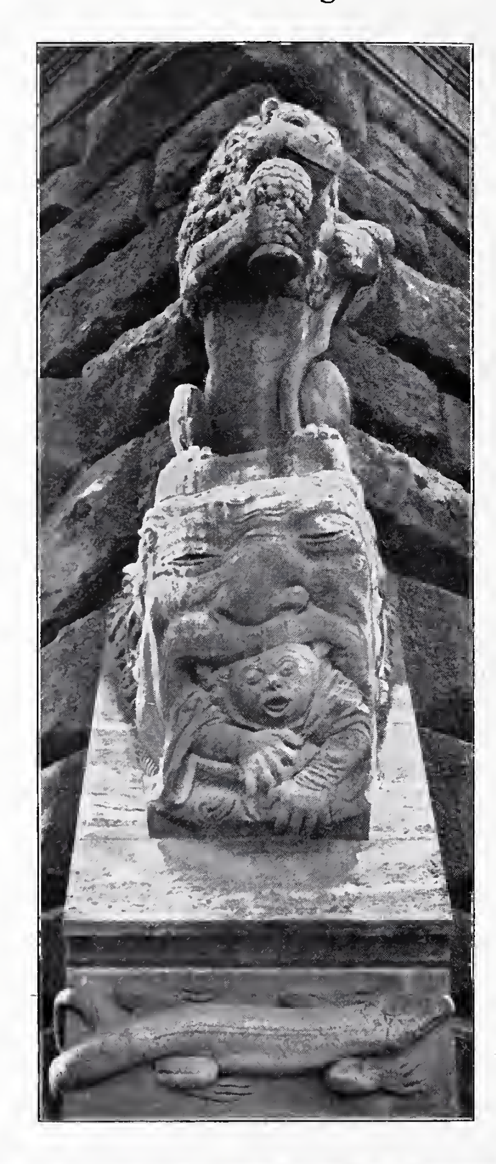
Wie im Äussern waltet auch im Innern eine wohltuende Zweckmäßigkeit und ein ruhiger, vornehmer Geschmack. Das empfindet man beim Eintritt von der Westseite, wo bequeme Steintreppen und breite, flachgewölbte, einfach weißgestrichene Korridore den Zugang zu den 578 Verwaltungsräumen durch fünf Geschosse vermitteln. Drei Lichthöfe (einer davon mit blitzsauberen, weißemaillierten Ziegelwänden) sorgen für ausreichende Beleuchtung der Korridore und Treppen, während die Verwaltungsräume direktes Licht durch die sehr schön und abwechselungsreich gebildeten Fenster erhalten. Alle Einrichtungsstücke, Tische, Stühle, Schränke und Bänke machen einen sehr gediegenen, modernen Eindruck, besonders durch ihre zweckmäßigen und einfachen Formen. Einzelne monumentale Bänke in den Wandelhallen sind sogar hervorragend schön und könnten es mit Florentiner Frührenaissancemöbeln an wuchtiger und vornehmer Wirkung aufnehmen. — Den stärksten Eindruck von ruhiger Pracht und Würde und einer ganz persönlichen vornehmen Schöpfung empfindet man beim Eintritt in den Haupteingang, der durch ein hallenartiges Vestibül zu einem ganz wundervoll vornehmen Treppenhause führt. Auf breiten Marmorstufen mit herrlichem, aus graugrünem Marmor schwungvoll geschnittenen Geländer geht es aufwärts in eine zweite Wandelhalle, an der die drei großen Säle liegen. Gleich rechts ist der Ratsplenar-



NEUES LEIPZIGER RATHAUS. AUSSENANSICHTEN
NACH EINEM LICHTDRUCK VON DR. TRENKLER & CO., LEIPZIG

saal, geschmückt mit einer reichgeschnitzten, vergoldeten Kassettendecke im Stile der italienischen Frührenaissance und zwei prächtigen Kaminen aus dunklem Marmor, über deren einem das hier recht günstig wirkende Gruppenbild der Stadträte von Eugen Urban hängt. Wieder eine ganz andere Stimmung herrscht in dem wesentlich größeren Stadtverordnetensaale, dessen größter Schmuck in einer prächtigen rotbraunen Deckenvertäfelung besteht mit lebensgroßen, flachgeschnitzten Frauenfiguren, offenbar nach Wrba's Entwurfe. Mit diesem Saale in Verbindung steht der große Festsaal, ein gewaltiges Rechteck von 552 qm Bodenfläche mit fünf Fenstern Front nach Osten und einer muschelförmigen Musikempore an der Nordseite. Sein Tonnengewölbe mit Stichkappen ist durch eine perspektivische Deckenmalerei Julius Mössels im Stile Tiepolos geschmückt. Aber es scheint, daß sich der Maler hier im Maßstabe versehen hat, denn die verhältnismäßig geringe Höhe läßt nirgends die Illusion der gemalten Säulen und Figuren befriedigend zustande kommen und es geht eine bedrückende und verwirrende Unruhe von diesen Gemälden aus. Viel glücklicher, originell und reizvoll in Formen und Farben zugleich sind dagegen seine Deckenmalereien im Lesesaale und in der Ratstrinkstube.

Wie zum Ersatz für die nicht einwandfreie Dekkenmalerei wird dieser Saal bei festlichen Gelegenheiten ein höchst apartes, köstliches Kunstwerk zeigen, nämlich einen silbernen Tafelaufsatz von Max Klingers Hand, gestiftet von Leipziger Bürgern. Mit voller Hingabe hat sich der große Künstler dieser in seinem Werke einzigen kunstgewerblichen Aufgabe gewidmet und nun eine Arbeit von größter Schönheit und festlich vornehmer Wirkung geschaffen. Den riesigen Raumverhältnissen entsprechend erhebt sich dieser Tafelaufsatz bis zu der stattlichen Höhe von 1,80 m und wiegt nicht weniger als zwei Zentner. Das einfache Motiv eines korbtragenden Mädchens ist hier in höchst origineller und graziöser Weise verwendet. Ein schlankes, sehniges, fast lebensgroßes Mädchen hält sitzend in hocherhobenen, kräftigen Armen an Handgriffen einen in kühnen und schwungvollen Linien aus Silberdraht geflochtenen Korb von großem Umfang. Als höchst origineller Untersatz dient ein Ring, der von vier in lebhaftester Bewegung hintereinander herjagenden Delphinen von prächtigster Durcharbeitung gebildet wird. Auf ihnen ruht eine runde Onyxplatte, die Sitzfläche für die Figur, während vielseitig geschliffene Kristallprismen die Fußstützen für den ganzen Aufbau bilden. Diese glitzernden Prismen heben den Delphinenzug gerade genügend von der Tischfläche ab, schaffen ihm Freiheit und erinnern an das kristallklare Element der Fische. Durch die einfache Figur hat der Künstler erreicht, daß der große Aufbau doch nicht als Blickhindernis wirkt und etwa einen stehenden Redner den Gästen verbirgt. Der Kopf des Redners wird ungefähr in der Höhe des Figurenkopfes erscheinen und von diesem und den Armen der Figur sowohl für die Zuhörer in der Nähe wie die in der Ferne nur wenig verdeckt werden. Der milde Glanz des mattgehaltenen Silbers muß besonders bei künstlicher Beleuchtung einen wundervollen Effekt geben und der herrlich geschwungene Korb, mit großen dekorativen Blumen gefüllt, wird einen höchst stattlichen und großartigen Mittelpunkt für eine solch riesige Festtafel darstellen. Die Ausführung der Figur und der Delphine ist natürlich in Hinsicht auf die große dekorative Gestaltung nicht minutiös und zierlich; auch





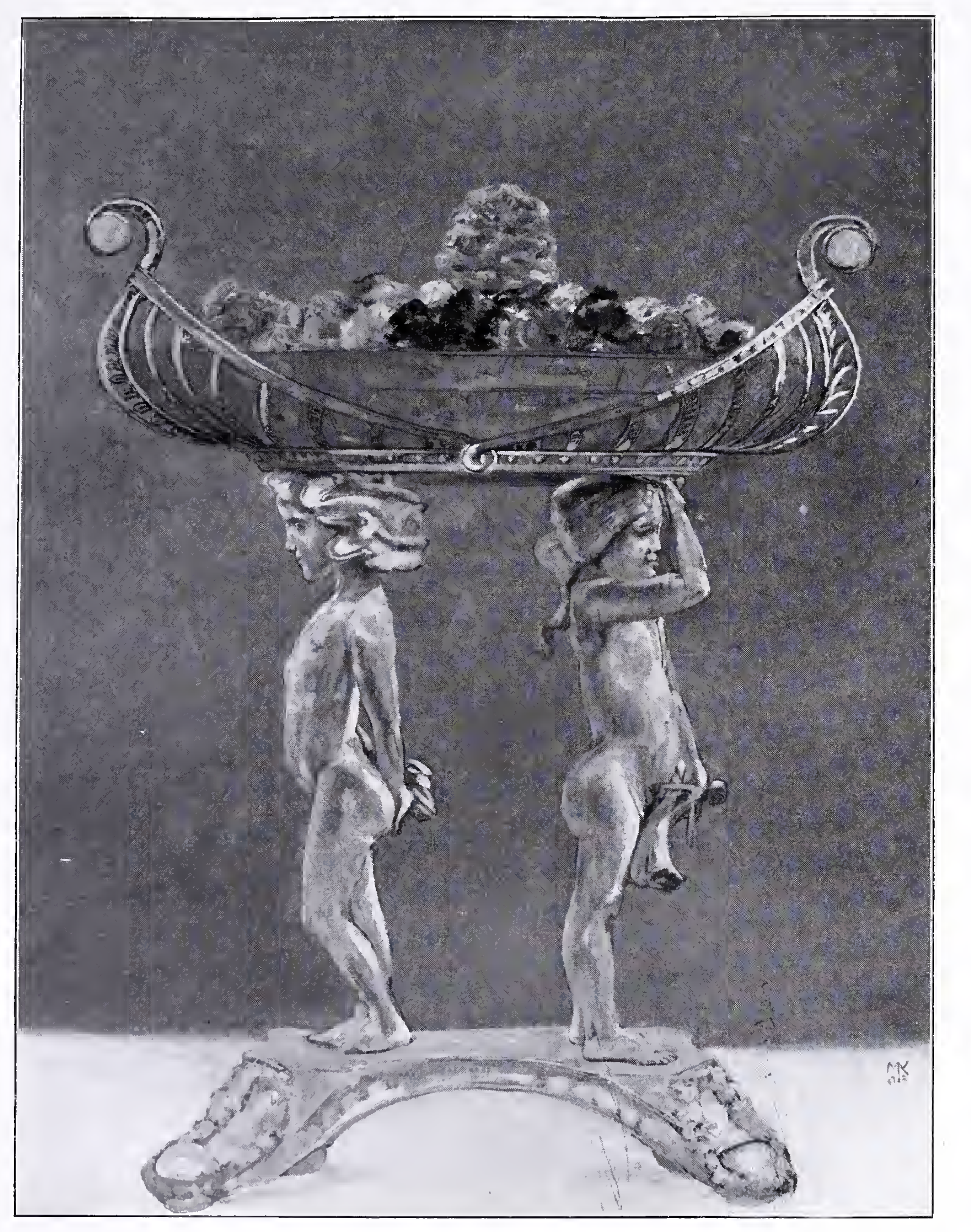
NEUES LEIPZIGER RATHAUS. ECKE MIT RATSKELLEREINGANG
OBEN: DETAIL (TRUNKENER LÖWE)

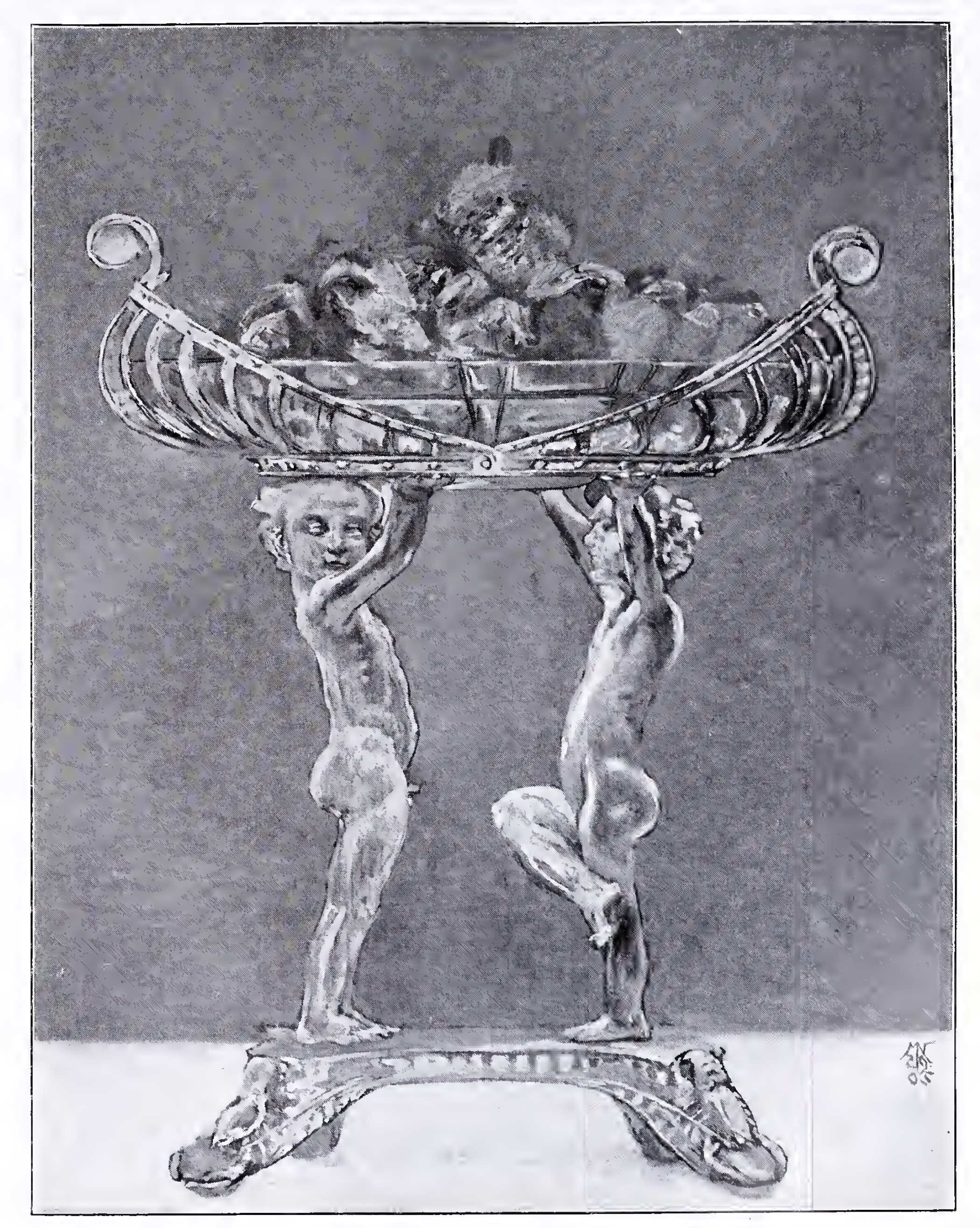
NEUES LEIPZIGER RATHAUS. WANDELHALLE UND SITZUNGSSAAL

Ziselierungen fehlen ganz und der Guß gibt deutlich die unmittelbare Arbeit der Künstlerhand am Tonmodelle wieder. Es ist kein Wachsausschmelzguß, aber ein sehr wohlgelungener Teilguß, der der Leipziger Gießereifirma Noack & Brückner zu hoher Ehre gereicht. Der prachtvolle Korb ist genau nach dem Modell des Künstlers von dem geschickten Silberschmied Louis Scheele gearbeitet worden. Mit diesem monumentalen Tafelaufsatz hat das Rathaus eine Sehenswürdigkeit erhalten, die viel bewundert werden wird und die noch in späten Tagen daran erinnern wird, daß zur gleichen Zeit, als Hugo Licht das herrliche Rathaus baute, Max Klinger hier seinen Beethoven vollendete und eine lange Reihe gewaltiger Kunstwerke schuf.



NEUES LEIPZIGER RATHAUS. EINGANG ZUM RATSKELLER





MAX KLINGER, ENTWÜRFE ZU SILBERNEN FRUCHTSCHALEN FÜR DAS RATSSILBER IM NEUEN LEIPZIGER RATHAUSE



PLASTISCHER SCHMUCK AM NEUEN LEIPZIGER RATHAUS VON GEORG WRBA

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

LÜBECK. *Kunstgewerbeausstellung.* Als der Lübecker *Kunstgewerbeverein* vor drei Jahren seine *erste* Ausstellung veranstaltete, erfuhren weitere Kreise zum erstenmal etwas von der ungewöhnlichen Leistungsfähigkeit des lübeckischen Kunsthandwerks. Wie im übrigen Deutschland hatte auch hier eine kleine Schar kunstbegeisterter Männer rüstig vorwärts gearbeitet. Das leuchtende Vorbild mittelalterlicher Kunst, das auf Lübeck heute noch seine glänzenden Strahlen wirft, spornte zu ernster Arbeit an. Aber man blieb nicht stehen, und als sich in folgerichtiger Entwickelung ein neuer Stil vorbereitete, da wurde auch in Lübeck mitgearbeitet, da wurden auch hier neue Wege eingeschlagen, und schon die erste Ausstellung brachte einen überraschenden Erfolg. Sie wurde gut besucht, sie nützte den Ausstellern und brachte schließlich einen namhaften Überschuß. Dieser ermöglichte es, jetzt eine *zweite* Kunstgewerbeausstellung zu veranstalten, die sich schon in ihrer äußeren Einteilung vorteilhaft von ihrer Vorgängerin unterscheidet. Man sieht, daß die Erfahrungen, die man vor drei Jahren gemacht hat, benützt wurden, und daß man einen Rahmen geschaffen hat, der allen Ausstellern gleichmäßig Gelegenheit gibt, ihre Arbeit so günstig als möglich zur Schau zu bringen.

Leiter der ersten Ausstellung war der Kunstmaler Prof. v. Lütgendorff, und daß sie so gut gelang, war zum größten Teile sein Verdienst, es erscheint daher nur selbstverständlich, daß der Ausschuß ihn auch diesmal wieder zum Vorsitzenden gewählt hat. Er hat auch in diesem Jahre das Vertrauen, das man in ihn gesetzt hat, glänzend gerechtfertigt. Die Ausstellung ist in allen Teilen wohl gelungen, es kamen wesentlich mehr Aussteller als 1902, und es wurden so viele Arbeiten angemeldet, daß, um alles unterzubringen, während der Ausstellungsdauer mehrfach gewechselt werden muß. Dies gilt namentlich von Wohnungseinrichtungen. Im Verlaufe der nächsten Wochen werden statt der jetzt vorhandenen Zimmer ein Speisezimmer, ein Damensalon, ein Empfangszimmer und andere neu aufgestellt werden.

Der vorigen Ausstellung wurde stellenweise der Vorwurf gemacht, daß die Hauptstücke zu prunkvoll waren, daß der erziehliche Wert der ganzen Veranstaltung darunter gelitten habe, weil man wohl sehen konnte, wie sich »schwerreiche« Leute mit schönen Dingen zu umgeben imstande seien, nicht aber, wie der wohlhabende Mittelstand seine Wohnungen einrichten müsse, um den Anforderungen des guten Geschmacks zu entsprechen. Es wurde daher die Parole ausgegeben: keine Prunkzimmer, was ausgestellt wird, soll schön, vornehm und behaglich, und trotz alledem so billig sein, daß man kein Millionär zu sein braucht, um an den Ankauf zu denken. Das war ein lobenswerter Grundsatz und der Ausstellung gereichte er entschieden zum größten Vorteil.

Zuerst einige Worte über den Ausstellungsraum. Der Ausschuß erließ für die innere Ausgestaltung der ehemaligen Katharinenkirche ein Preisausschreiben, aus dem der Architekt *Steinbrück* als Sieger hervorging. Nach seinen Plänen, die den verfügbaren Raum sehr glücklich ausnützten, wurden die Einbauten angeordnet, und die Absicht der Ausstellungsleitung, die Kirche vergessen zu machen, ist glänzend erreicht worden. Gleich beim Eintritt hat man einen reizvollen Anblick, eine mächtige Kuppel bildet einen wirkungsvollen Mittelpunkt, die zu beiden Seiten angeordneten Wohnräume mit ineinander gehenden Zimmern gewährten einer größeren Zahl von Möbelfabrikanten, als vor drei Jahren, Gelegenheit, ihr Können zu zeigen, und auch für die Unterbringung einzelner Stücke ist vorzüglich gesorgt. Eine eingehendere Besprechung bringen wir vielleicht später, für heute nur so viel, daß außer den eigentlichen Kunstgewerbetreibenden auch mehrere Architekten erfreulicherweise als Aussteller erschienen sind, die nicht nur Entwürfe und Photographien nach ihren Bauten ausgestellt haben, sondern auch ihre

Leistungen auf dem Gebiete der Innendekoration in ausgeführten Arbeiten zeigen. Wenn man die verschiedenen Abteilungen durchwandert, sieht man, daß seit drei Jahren bemerkenswerte Fortschritte gemacht wurden — das kann man auch besonders von den Handarbeiten der Frauen, die auf dem oberen Chor eine Sonderausstellung veranstaltet haben, sagen — und daß es hier kunstgewerbliche Betriebe gibt, von deren Vorhandensein man bisher in weiteren Kreisen kaum etwas gewußt hat.

So ist der Gesamteindruck überaus günstig, es finden sich freilich auch Dinge, die bei einer scharfen Kritik weniger gut wegkommen, das Schöne und Gediegene überwiegt aber so sehr, daß man sich über das Ganze aufrichtig freuen kann.

Wenn in Lübeck auf dem Gebiete des Kunstgewerbes so fortgearbeitet wird, wie in den letzten Jahren, dann geht der Wunsch des Vorsitzenden in seiner Rede bei der Eröffnungsfeier vielleicht in absehbarer Zeit in Erfüllung, und Lübeck wird, *wie einst* in den Tagen seines Glanzes im Mittelalter, eine *Hauptstadt des norddeutschen Kunstgewerbes* werden. *L. D.*

WETTBEWERBE

Die Ausstellungskommission für die im nächsten Jahre in der Philharmonie zu **Berlin** stattfindenden *Ausstellung für Wohnungskunst* erläßt ein Preisausschreiben für ein Plakat, dessen Form und Größe den Bewerbern überlassen bleibt. Es wird jedoch Wert darauf gelegt, daß der Entwurf in vier bis fünf Farben hergestellt wird. Drei Preise von 150, 100 und 75 M. sind ausgesetzt. Die Entwürfe sind, mit Motto versehen, an den Geschäftsleiter J. Feder, Berlin NW. 23, Lessingstraße 6 einzusenden.

Der **Odenwald-Klub** erläßt ein Preisausschreiben, um Entwürfe zu einem Aussichtsturm, der auf der Neunkircher Höhe im Odenwald zur Erinnerung an Kaiser Wilhelm I. erbaut werden soll, zu erhalten. Die Baukosten sind auf 25000 Mark veranschlagt, Termin: 1. November; Preise von 500, 300 und 200 Mark. Alles Nähere teilt der Schriftführer der Sektion Darmstadt, Finanzaspirant Schneider, Wienerstraße 91, mit.

Für die im nächsten Jahre in **Dortmund** stattfindende *Malerfachausstellung* ist ein Preisausschreiben für ein Ausstellungsplakat erlassen, für das Preise von 150, 50 und 30 Mark ausgesetzt sind. Das Verhältnis dieser Preise zu einander entspricht nicht den vom Verband deutscher Kunstvereine festgelegten Grundsätzen für das Verfahren bei öffentlichen kunstgewerblichen Ausschreibungen, die bestimmen, daß der niedrigste Preis mindestens die Höhe des Honorars erreichen muß, das einem anerkannten Künstler bei direktem Auftrag zugestanden wird. Das richtige Verhältnis dieser Preise wäre somit 150, 100 und 75 Mark.

Für den Bau eines **Friedenspalastes im Haag**, für den im ganzen 1600000 Gulden zur Verfügung stehen, sind nunmehr die Bedingungen für den interationalen Wettbewerb veröffentlicht. Die Pläne müssen vor dem 1. März 1906 eingereicht sein und werden während eines Monats im Haag ausgestellt. Vier Preise von 12000, 9000, 7000 und 3000 Gulden sind ausgesetzt. Nähere Auskunft erteilt Regierungsbaumeister M. Knuttel, Haag, 16 Fluweele Burgwal.

Für das **Wandgemälde** in der Aula des neuen *Realgymnasiums in Hamburg* soll für die in Hamburg-Altona und Umkreis wohnenden Künstler ein Wettbewerb ausgeschrieben werden. Die Prämiierung der besten Arbeit besteht in der mit 7000 Mark honorierten Ausführung. Sollte kein Entwurf vorhanden sein, dem die Jurymitglieder die Ausführung zugestehen, so soll die beste der eingesandten Arbeiten einen Preis von 500 Mark erhalten. Endtermin der Einsendung, die an den Kunstverein in Hamburg, Neuer Wall 14, zu erfolgen hat, ist der 1. November.

Für die **Ausgestaltung des Ulmer Münsterplatzes** ist ein Preisausschreiben an alle deutschen Architekten zum 1. Januar 1906 erlassen worden. Es werden die Einzeichnung aller gärtnerischen und architektonischen Vorschläge in den Lageplan eine perspektivische Ansicht und ein Erläuterungsbericht verlangt. Drei Preise von 2000, 1500 und 1000 Mark sind festgesetzt, außerdem weitere Ankäufe von je 500 Mark in Aussicht genommen.

In **Wiesbaden** hat der Magistrat ein Preisausschreiben bezüglich einer Umgestaltung der städtischen Kuranlagen erlassen mit Preisen von 1200, 1000 und 750 Mark, ferner können Entwürfe für 300 Mark angekauft werden. Nähere Auskunft erteilt der Magistrat.

Der **Stadtmagistrat in Nürnberg** hat ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Planskizzen für den Bau des Luitpoldhauses, für das 320000 Mark zur Verfügung stehen, erlassen. Jedoch ist der Wettbewerb nur auf in Bayern lebende Architekten beschränkt. Es sind drei Preise von 1500, 1000 und 500 Mark ausgesetzt.

PERSONALIEN

Direktor **Romberg** hat sein Amt als Leiter der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Köln niedergelegt. Für Neubesetzung dieser Stelle zum 1. Januar oder 1. April ist eine Bewerbung ausgeschrieben.

Für **Ignatius Taschner,** der nach Berlin übersiedelt, wurde als Nachfolger an die Breslauer Kunstschule der Münchener Bildhauer **Theodor von Gosen** berufen.

Der Glasmaler **Karl Uhle** aus München hat einen Ruf an die großherzogliche Kunstgewerbeschule in Karlsruhe erhalten und wird demselben Folge leisten, um die neueingerichtete Fachklasse für Glasmalerei und verwandte Gewerbe zu übernehmen.

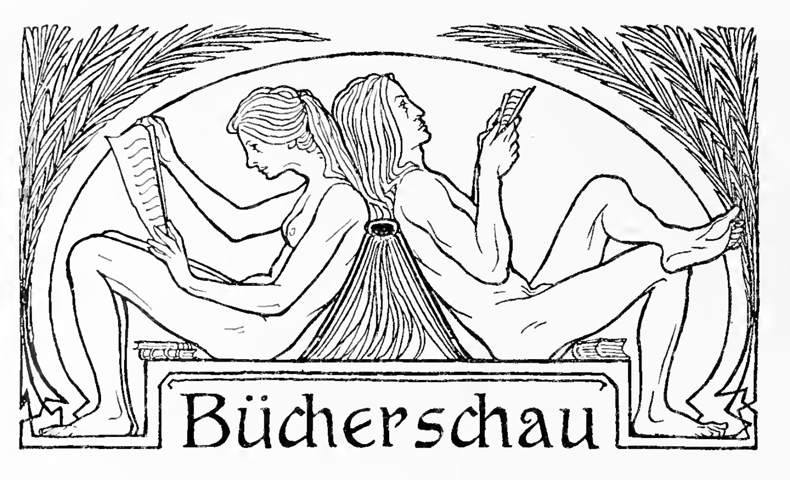
Der Architekt **Peter Birkenholz** in München wurde vom Großherzog von Hessen nach Darmstadt gerufen.

NEKROLOGE

In Breslau verstarb am 14. September im Alter von 53 Jahren der Bildhauer Professor **Christian Behrens,** Inhaber des Meisterateliers für Bildhauerei im Breslauer Museum und der Schöpfer des Kaiser-Wilhelm-Denkmals und zahlreicher anderer Werke, von denen Dresden einen Teil besitzt, wo Behrens früher eine Zeitlang gewirkt hat.

Das Pariser Kunstgewerbe hat durch den Tod zweier bekannter Persönlichkeiten einen sehr empfindlichen Verlust erlitten. Im Alter von 67 Jahren starb der Kunsthändler **S. Bing,** dessen Name mit dem Aufblühen des modernen Kunstgewerbes in Frankreich eng verknüpft ist. Nachdem durch ihn vornehmlich die japanische Kunst, deren begeisterter Vorkämpfer er gewesen, in Europa festen Fuß gefaßt hatte, errichtete er der sogenannten »Art nouveau« ein stattliches Haus, an dessen Ausstattung die ersten Künstler Frankreichs mitarbeiteten. Der Erfolg des Unternehmens blieb aus und Bing kehrte zu seiner alten japanischen Kunst zurück.

Frankreichs bedeutendster Medailleur und Plaketten-Künstler **Alphee Dubois** ist im Alter von 74 Jahren gestorben. Er darf der Vater der modernen französischen Plakette genannt werden, die durch ihn ihre Befreiung aus den rein handwerksmäßigen Banden erfuhr.



Beispiele angewandter Kunst. Herausgegeben von Professor *Otto Lessing.* Verlag von Seemann & Co., Leipzig.

Das Werk umfaßt eine Serie von bedeutenden Reproduktionen in Lichtdruck auf dem Gebiet der modernen Architektur, Bildhauerei und Innendekoration. Bis heute liegen von der ersten Abteilung, die innere und äußere Bauteile bringt, die beiden ersten Lieferungen vor. Dieselben enthalten: Tafeln mit Ansichten vom neuen Rathaus in Kopenhagen, Ansichten aus der Villa E. Simon in Berlin, aus dem Schloß Büdesheim bei Frankfurt, vom Treppenhaus im Albertinum zu Dresden, eine Gesamtansicht des Schlosses Kronborg in Helsingör und zahlreiche andere Stücke, die der Innenarchitektur und hervorragenden modernen Bauwerken gewidmet sind. Aus der zweiten Lieferung wollen wir vor allem die ausgezeichneten Reproduktionen zu der bei A. S. Ball in Berlin veranstalteten Ausstellung erwähnen. Auch in dieser Lieferung wird das neue Rathaus in Kopenhagen noch in einigen Tafeln illustriert. Vorzüglich sind auch die beiden Blätter, die das große Treppenhaus im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin wiedergeben. Von der dritten Abteilung dieser groß angelegten Publikation, welche Beispiele von Bildhauerarbeiten und architektonischen Einzelheiten bringt, liegen die beiden ersten Lieferungen gleichfalls vor. Dieselben bringen Einzelheiten zu dem neuen Rathaus in Leipzig (Proben davon sind die Abbildungen auf S. 19 u. 22), Reproduktionen von den Reliefs an der neuen Lukaskirche in Dresden, künstlerisch wertvolle Plaketten von A. Vogel und Stücke vom Reichstagsgebäude in Berlin. Ein besonderer Wert dieser Publikation steckt darin, daß sich die vorgeführten Beispiele nicht innerhalb der Grenzen unseres deutschen Vaterlandes halten, sondern speziell vom Ausland das Beste und Wertvollste herbeiziehen. Auch sollen diese Tafeln nicht nur der modernen Zeit gelten, sondern auch Schöpfungen früherer Jahrhunderte, soweit sie noch nicht allgemein bekannt sind, werden Berücksichtigung finden, und speziell dürften die Beispiele nationaler Volkskunst alter und neuer Zeit von Interesse sein. Professor Lessing hat mit großem Verständnis die Auswahl unter dem Material getroffen, aber auch der Stab seiner Mitarbeiter verbürgt die Vielseitigkeit dieser schönen Publikation, der wir nur den besten Erfolg wünschen können. Die erste Abteilung wird in vier Lieferungen zu je zwanzig Foliotafeln im Format von 32×46 Zentimeter erscheinen, der Gesamtpreis soll 50 Mark betragen. Die dritte Abteilung, deren Format bedeutend kleiner ist, wird in Heften von je acht bis zehn Tafeln herausgegeben, der Preis des einzelnen Heftes beträgt 2.50 Mark. *G. Bn.*

Das Haus des Bürgers von *F. W. Jochem.* Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.

In fünf einzelnen kleinen quadratischen Heftchen, die in einem Einband lose zusammengefaßt sind, behandelt der Verfasser fünf Bauprojekte für kleine freistehende Häuser in perspektivischen und geometrischen Darstellungen. In der Einleitung ist ein kurzer Baubeschrieb gegeben mit Angabe der gedachten farbigen Wirkung des Äußeren und Inneren und einer summarischen Kostenberechnung. Die Häuschen sollen von 25000 Mark bis herunter zu 15600 Mark ohne Bauplatz und Möblierung kosten. Die Entwürfe sind in modernster Darmstädter oder Wiener Art gehalten und recht flott vorgeführt. Über manche konstruktive Bedenken wird der Verfasser wohl bei weiterer Bearbeitung einen Weg finden. Die Gruppierung der Räume ist sachgemäß und im Äußeren sind reizvolle Partien hervorgehoben. Die Dekoration des Inneren ergibt sich zwanglos aus Grundriß und Aufbau. Den Verehrern der modernen Architekturrichtung kann diese kleine Publikation bestens empfohlen werden. *B.*

Steinmasken an Baudenkmälern Altfrankfurts, 30 Tafeln. Herausgegeben von *Julius Hülsen*, Verlag Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

Der Verfasser weist in seiner Vorrede darauf hin, daß beim bürgerlichen Wohnhausbau die Ausbildung der Masken an Schlußsteinen und Tragsteinen meistens die einzige Gelegenheit für die volkstümliche Steinmetzkunst gab, sich in individueller plastischer Gestaltung zu äußern. In der Tat finden wir bei den in Lichtdruck in großem Maßstabe ausgeführten Beispielen neben der stilistischen Beeinflussung, ob gotisch, barock, rokoko, das Originelle Individuelle des schöpferischen Steinmetzen und Plastikers prägnant hervorgehoben. Die Serie beginnt mit zwei prächtigen spätgotischen Tragsteinen des 15. Jahrhunderts, wandelt an sorgfältig gewählten Beispielen die späteren Stile ab und schließt mit schönen Rokokoagraffen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Sammlung ist nicht bloß als wertvolles historisches Dokument zu betrachten, die wenigstens im Bilde noch retten will, was der Vernichtung geweiht ist, sondern bietet dem plastischen Künstler dankbare Motive für die Bewältigung ähnlicher Aufgaben. In der modernen Bauweise ist das individuelle Moment stark hervorgetreten und deshalb dürfte diese Veröffentlichung gern aufgenommen werden, da sie sich mit dieser Seite der historischen Bauweise im besonderen befaßt. *B.*

Knebel, G., *Inwiefern ist der moderne Zeichenunterricht in erster Linie berufen, die Kunsterziehungsfrage zu lösen?* Mit dem ersten Preise ausgezeichnete Bewerbungsschrift, herausgegeben vom Landesverein preußischer, für höhere Lehranstalten geprüfter Zeichenlehrer. Bochum 1904. Hengstenbergs Verlagsbuchhandlung.

Der Verfasser hebt zunächst hervor, daß das deutsche Volk den Erzeugnissen der bildenden Kunst viel weniger Beachtung schenke, als der Musik, der Dichtkunst und den darstellenden Künsten. Diesem Mangel könne nur durch eine zweckmäßigere Erziehung der Jugend gesteuert werden. Elternhaus und Schule müßten viel mehr, als es bisher geschehen, das in jedem Kinde schlummernde Kunstbedürfnis entwickeln und fördern. Dazu sei vor allem der Zeichenunterricht berufen. In zutreffender Weise wird sodann ausgeführt, wie der heutige Zeichenunterricht bestrebt sei, nicht nur zum scharfen Erfassen des Charakteristischen und zum gedächtnismäßigen Wiedergeben von Formen und Farben anzuleiten, sondern auch durch die Auswahl des Stoffes und die Art der Behandlung künstlerisches Empfinden zu wecken und so die Wurzel für eine lebendige Teilnahme an der Kunst zu bilden. *M.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. M. B. H., Leipzig

GARTENKUNST

VON OTTO BERNHARD-DARMSTADT

Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, die Entwickelung eines bestimmten, engbegrenzten Gebietes der Kunst durch alle Zeiten zu verfolgen. Das Bild, das der nachdenkliche Beschauer empfängt, möchte ich jener häufigen Rokokovignette vergleichen: ein Schäferstab, umflattert von knitterigen Seidenbändern. Bald umschlingt das Band den Stab so eng, bald nähert sich der Weg dieser Sonderkunst der allgemeinen Entwickelung so sehr, daß wir unwillkürlich ausrufen, »wie echt Renaissance!« »wie typisch Rokoko!« Bald flattert er in loser Schleife weit ab, bald führt jener Sonderweg in großer Kurve ins Dickicht. Wir erkennen die Zeit nicht wieder, weil wir sie noch nie von dieser Seite gesehen haben. Nicht selten aber finden wir bei intimerer Betrachtung gerade diese zunächst fremden Nuancen bedeutsam und unsere allgemeinen Kulturvorstellungen ergänzen und vertiefen sich. So ist es auch mit der Geschichte der Gartenkunst, — wenn wir allen Einzelheiten ihrer Entwickelung, allen Launen und Bizarrerien des Zufalls und der Menschen nachgehen. Fassen wir nur die Hauptrichtungslinie der Entwickelung ins Auge, so ist das Bild verblüffend einfach. Es genügt, wenn wir im folgenden einen kurzen Überblick über das Geschichtliche unseres Themas zu geben versuchen, mit dem römischen Garten anzufangen [1].

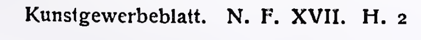
Das wesentliche Kennzeichen altrömischer Gartenkunst ist die unbedingte Vorherrschaft des architektonischen Prinzips. Schon der Grundriß des römischen Hauses mit Atrium und Peristyl stellt sich als eine ungemein enge Verschwisterung der Gartenkunst mit der Architektur dar. Das aus den klimatischen Verhältnissen mit zwingender Natürlichkeit herausgewachsene Schema ist von den Römern in jahrhundertelanger Arbeit, unter Verwertung der Erfahrungen des Orients und Griechenlands, mit immer subtilerem Geschmack verfeinert worden und hat auf der Höhe der Entwickelung jene delikaten Kunstwerke hervorgebracht, die wir in Pompeji noch heute, ob-



GARTENANLAGE VON PETER BEHRENS

wohl in Trümmern, bewundern. In der Tat entspricht die Anlage des Peristyl mit seinen tagsüber einen von der italischen Sonne geschützten und doch luftigen Aufenthalt gewährenden Säulenhallen, aus denen der Blick ungehindert in das Grün des Gartens und zum Blau des Himmels schweift, mit seinem zum Bade ladenden Becken in der Mitte, und seinen stets Kühlung verbreitenden, plätschernden Brunnen, geschmückt mit erlesenen Marmorwerken, völlig versteckt vor dem Verkehr der Straße, den Blicken eines neugierigen Nachbars entzogen, in engster Verbindung mit dem Haus, selbst ein Teil des Hauses, so sehr den Bedürfnissen des römischen Lebens, so sehr dem Charakter des römischen Bürgertums angepaßt, daß wir in ihm, weil hier alle Schönheit lediglich aus der Zweckmäßigkeit entspringt, eines der vollendetsten Erzeugnisse erkennen müssen, das die angewandte Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat. Es ist daher nicht zu verwundern, daß man an dem einmal gefundenen Schema mit solcher Zähigkeit festgehalten hat, und vielleicht ist die auffallende Tatsache, daß wir ein Jahrtausend später im mittelalterlichen Kreuzgang einer Variation desselben künstlerischen Gedankens begegnen, zum Teil dadurch zu erklären, daß in jenen, meist den Klöstern, den Rettern und Bewahrern der antiken Kultur entstammenden Baumeistern, die uralten klassischen Erinnerungen gewirkt haben mögen, ohne ihnen selbst zum Bewußtsein zu kommen. Das Triklinium war jedoch nur die Vorstufe. Den Höhepunkt erreicht die römische Gartenkunst im Villengarten der Kaiserzeit. Plinius d. J., Seneca, Quintilian, beschreiben ihn uns. Er lag fern von der Stadt, am Meer oder im Gebirge, und war meist von bedeutender Ausdehnung. Er schloß vielerlei in sich, was der verwöhnte Herr zur eleganten Lebensführung bedurfte: einen Platz für das Ballspiel (Tennisplatz würden wir heute sagen), ein Hippodrom, eine Allee, in der er sich in der Sänfte spazieren tragen ließ, mit Wein bepflanzte Lauben (pergula), Treibhäuser und Warmwasserhäuser zur Zucht von Tafelblumen und Obst oder zur Befriedigung botanischer Neigungen usw. Die Anlage war

1) Es kann dies nur eine Rekapitulation für den Wissenden sein; für diejenigen, die in der Geschichte der Gartenkunst nicht bewandert sind, merke ich die Hauptwerke der Literatur an: Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779; Laborde, Description des nouveaux jardins de la France et de ses châteaux, Paris, 1808; Fürst Pückler-Muskau, Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, Stuttgart, 1834; Riat, L'art des jardins, Paris; Gardens, Old and New, London (Country Life). Wertvolle Einzelheiten finden sich in: Stendhal, Paris, Naples et Florence, Paris 1854 und Promenades dans Rome, Paris 1873; Burckhardt, Cicerone, Teil II, Abschnitt 2; Taine, Voyage en Italie, Paris 1884. Auch mit der neueren Gartenkunst beschäftigen sich: Jak. van Falke, der Garten, Berlin 1884; Schultze-Naumburg, Gärten, München 1902; Schneider, Gartengestaltung und Kunst, Leipzig 1904; Zobel, Über Gärten und Gartengestaltung, München 1905.





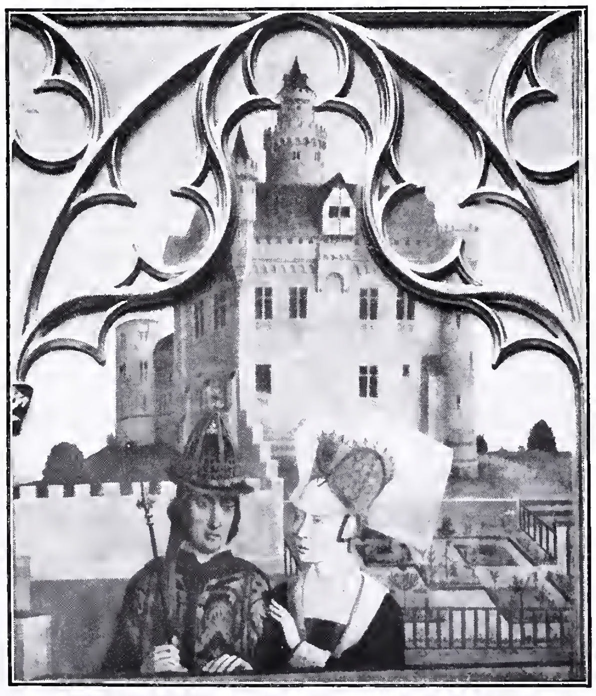
PERISTYL DER DOMUS VETTIORUM IN POMPEJI

streng architektonisch regelmäßig, das Terrain durch Terrassen gegliedert, die Rasenflächen mit Buxbaumhecken begrenzt, von sorgfältig beschnittenen Bäumen flankiert, mit Marmorstatuen und plätschernden Fontänen dekoriert. Tulpen, Rosen, Narzissen, Veilchen, Lilien, sogar Hyazinthen und Chrysanthemen schmückten die Blumenparterres. »Et cependant un jardin romain est bien, l'image du génie romain. Il est tiré au cordeau, comme une ville nouvelle, regenté, gouverné comme une province conquise; les allées y sont droites, bien sablées, harmonieusement réparties; par endroits des bassins de marbre, un monde de statues attestent le peuple cossu, à qui l'on doit le respect; des coupes savantes, pratiquées en pleine futaie et supprimant une intimité indigne de dominateurs universels, étendent le regard en des perspectives immenses, vers ces lointains mysterieux où les aigles partout triomphent.« Man kann noch weiter gehen: Die Römer haben hier mit genialem Griff den Typ des romanischen Gartenideals für alle Zeiten festgestellt. All die großen Werke der Gartenkunst, die die lateinische Rasse im Zeitalter der italienischen Renaissance und im Frankreich Ludwigs XIV. hervorgebracht haben, erscheinen nur als eine Variation des von den Römern gefundenen Schemas, eine Umgestaltung im Geiste und nach den Bedürfnissen einer anderen Zeit, keine Urschöpfung.

Die große Welle der Völkerwanderung begrub mit der gesamten antiken Kultur auch den antiken Garten. Das Mittelalter ist ein Intermezzo in der Gartengeschichte. Was wir vom mittelalterlichen Garten wissen, beschränkt sich darauf, daß auch er regelmäßig »gevieret« und »geschachzabelt«, wie es im Liederbuch der Klara Hätzler heißt, doch zum Unterschied von seinem Vorgänger von fast kunstloser Bescheidenheit war. Immerhin mag er, wie unser Bild zeigt, sich seiner architektonischen Umgebung gut angeschmiegt haben. Die Renaissance entdeckt von neuem die antike Kunst. Besser: es war kein Entdecken, es war ein plötzliches mächtiges Hervorbrechen des lange verdeckt geflossenen Stromes. So kam auch die alte Gartenkunst wieder. Auch der Garten der italienischen Renaissance wird von der Architektur beherrscht. Allein es werden nicht nur die Grundlinien des Gebäudes in der Fläche des Gartens gleichsam bloß fortgesetzt; die Architektur dringt in den Garten selbst ein, beraubt ihn seiner Selbständigkeit und gestaltet aus den beiden Elementen, Haus und Garten, ein einheitliches architektonisches Kunstwerk. Zum Teil ergab sich das von selbst aus den Terrainverhältnissen. Der italienische Renaissancegarten liegt auf meist steil ansteigender Anhöhe. Anfangs suchte man die Höhenlage wohl nur, um der im Tale lauernden Malaria zu entgehen, später verband man mit dem praktischen Zweck die bewußte künstlerische Verwertung der Fernsicht. Dem steilen Hang mußte alles Gelände erst abgerungen werden; so kam man von selbst zum Terrassenbau. Dieser aber machte wieder die Anlage gewaltiger Stützmauern und Treppenanlagen notwendig, zu deren Schmuck man endlich die dekorative Plastik nicht entbehren zu können glaubte. So stellt sich die Eroberung des Gartens durch die Architektur in der italienischen Renaissance als ein naturgesetzlich notwendiger Entwickelungsvorgang dar. Diese Natürlichkeit wird noch gesteigert durch den architektonischen Charakter der italienischen Vegetation. Der Eindruck

der auf uns gekommenen Reste ist daher gewaltig; noch heute wird diese Kunst als logisch, als natürlich gewachsenes Werk einer hohen, künstlerischen Kultur empfunden. Die allmähliche Zerbröckelung dieser Kultur mit der Entwickelung des Barock beobachten wir stufenweise auch im Garten. Die ästhetische Schulung des Auges läßt nach, man begnügt sich nicht mehr mit der schönen und zweckmäßigen Form, man will den Verstand beschäftigen. Man baut mit Anwendung größten Scharfsinnes Labyrinthe, in denen der arglose Spaziergänger sich selber fängt, man stellt mythologische Figuren und Amoretten in kapriziösen Posen auf, nicht als Statuen, sondern als Amoretten und der erzählten Situation wegen. Die Dinge im Garten fangen an, nicht mehr etwas zu sein, sondern etwas vorzustellen. Das Wasser, zur Blütezeit der Renaissance in Kaskaden, Fontänen usw. meisterlich verwendet, wird zu faden Scherzen mißbraucht. Von der Statue des alten Mannes in der Villa Castello bei Rom, dessen Tränen die Fontäne speisen, und ähnlichen meist weniger anständigen Darstellungen, über die Wasserorgeln bis zu den knotigen Witzen einer Mechanik, die dem Wanderer, der sich auf eine Bank niederließ oder eine Brücke betrat, einen kalten Wasserstrahl ins Gesicht spritzte, ist es eine ununterbrochene, logisch konsequente Reihe von Dokumenten, deren jedes genügt, den steten und unaufhaltsamen Verfall der Kultur der Renaissance darzutun. Wir sind an dem Punkte, wo Frankreich die Pflege der Gartenkunst übernimmt. Der altfranzösische Garten war eine regelmäßige Anlage und mag zu seiner Zeit den Bedürfnissen wohl entsprochen haben. Zur Zeit des großen Ludwig war er unter dem Einfluß der kleinlichen, holländischen Gartenkunst zum toten Kanon erstarrt, der geistlos und ohne Rücksicht auf die an Ort und Stelle im einzelnen Falle gegebenen Bedingungen wiederholt wurde. Anstatt architektonisch war sein Charakter geometrisch geworden und in Spielereien erschöpfte sich sein Wesen. Simon de Cans' Gartenanlage für das Heidelberger Schloß (1620) ist ein bezeichnendes Beispiel.

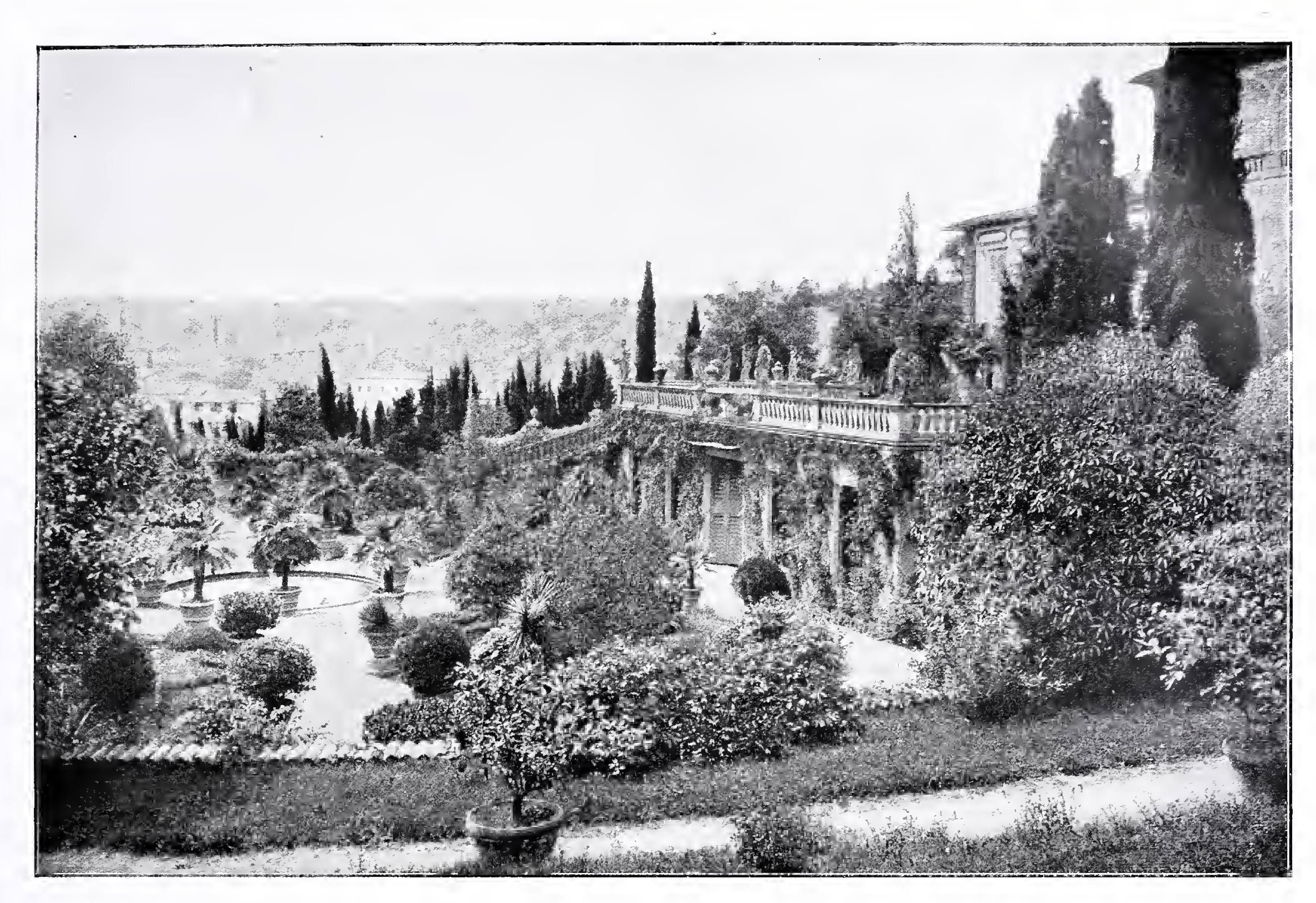
Da kam Le Nôtre und hob durch sein bedeutendes Genie die französische Gartenkunst mit einem Schlag auf erstaunliche Höhe. Aus Italien holte er sich die einzelnen Elemente seiner Kunst, da erwarb er sich die große Anschauung. Er blieb aber in der ganzen Richtung seiner Phantasie sowohl, als im Wesen seiner künstlerischen Erkenntnis Franzose und Kind seiner Zeit. Das befähigte ihn zur selbständigen, über die bloße Nachahmung hinausgehenden Variation. Die Umgebung von Paris ist flach und ohne bedeutendere Bodenerhebungen; dieser Umstand wurde bestimmend für den Charakter des französischen Gartenstils. Die Terrasse, die in Italien ein Produkt der Notwendigkeit war, und uns heute wie ein Symbol anmutet des gewaltigen Willens zur Macht, der jene Zeit heiß durchpulste, sie wird in Frankreich zum bewußt und mit erklügeltem Raffinement benutzten Kunstmittel. Hier verdankt sie ihr Dasein nur dem modischen Abscheu vor allem, was nicht flach ist. Der Künstler verwendet sie, um einen temperamentvoll und elegant geschwungenen Rhythmus zu erzielen; nicht als eigenen bestimmenden Ausdruck, nur als leichten Akzent, als kaum merkliches sforzato im piano. Das dem französischen Garten charakteristische Wirkungsmittel ist die Perspektive. Die Hauptachse, senkrecht zur Gartenfassade des Schlosses, bleibt nicht die einzige; perpendikulär durchgehauene Aspekte treten neben sie, in sich belebt durch Plastik und Wasserkunst, und alle zusammenlaufend in dem großen Halbrund des parterre en broderie, das fontänengeschmückt sich unmittelbar unterhalb der Schloßterrasse ausdehnt. Die besonderen kleinen Dinge des Vergnügens, die der Geist jener Zeit verlangte, die Ruheplätze und Lusthäuser, die Treillagen und Theater, Labyrinth und Tanzplatz, Konzerthaus und Bad werden mit hohen gewachsenen Hecken umgeben, dadurch Heimlichkeit, Hintergrund und Beschränkung in sich erhaltend; im großen ganzen treten sie nur als geschickt verteilte dunkle Flecke, als Kulissen in die Erscheinung. Das eminente, künstlerische Taktgefühl Le Nôtres erlaubte es ihm vielfach, von der Symmetrie abzuweichen, ohne eine Störung der Harmonie befürchten zu müssen, und in Einzelheiten seiner in galanten Formen unerschöpflichen Phantasie die Zügel schießen zu lassen. Schon seinen unmittelbaren Nachfolgern jedoch stand dieses Talent nicht mehr zur Seite; den Nachahmern in Deutschland nun gar mangelte überhaupt das französische Genie für Eleganz, und so erstarrte diese Kunst sofort wieder zum leblosen Kanon, wie es vor Le Nôtre gewesen war. Und nun zeigte es sich, daß auch Le Nôtre sich über den Grundirrtum des altfranzösischen Gartens nie erhoben hatte, daß auch seine Kunst papieren war und auch er das Wesen der Gartenkunst als einer angewandten, vom Material abhängigen Kunst nie erkannt hatte, daß somit das ganze Gebäude in die Luft gebaut war und zusammenstürzen mußte. Das ist der große Gradunterschied zwischen der künstlerischen Kultur der Renaissance und des Frankreichs



MITTELALTERLICHE GARTENANLAGE NACH EINEM GEMÄLDE DES DIERICK BOUTS
LA SENTENCE INIQUE (BRÜSSEL)

Ludwigs XIV. Der italienische Garten nimmt das vorhandene Terrain durchaus als gegebene Größe, schmiegt sich eng daran an und verwendet die Kunst eigentlich nur steigernd; ein Schema gibt es nicht, bald liegt der Palast auf höchster Höhe (Villa d'Este), bald in der Mitte (Villa Aldobrandini in Frascati), bald ganz unten (Villa Ludovici in Rom, Garten Boboli in Florenz), bald zur Seite (Villa Albani). Der französische Garten ist absolutistisch entworfen und der Gegend aufgezwungen, ohne jede Rücksicht auf ihre topographische Eigenart. Das rächte sich besonders bei den Aspekten, die in der flachen Ebene, mangels einer bedeutenden landschaftlichen Perspektive des Schlußstückes entbehren und daher sinnlos wirken. Le Nôtres virtuose Kunst vermochte noch durch allerlei Ablenkungen diesen Mangel zu verbergen; bei den Nachahmern, insbesondere den Deutschen, ist der Eindruck der, als hätte man ein Loch in die Welt geschlagen. So erkennen wir im französischen Gartenstil als solchem nur ein weiteres Anzeichen des stufenweisen Niederganges der künstlerischen Kultur, worüber selbst das Genie eines großen Künstlers nur einen Augenblick hinweg zu täuschen vermochte. Das tritt um die Wende der Jahrhunderte immer deutlicher in die Erscheinung. Die Größe der Anschauung, der Sinn für Rhythmus und Harmonie einer Gesamtanlage gehen gänzlich verloren, die Einzelheiten drängen sich ungebührlich vor, alle jene Begleiterscheinungen einer unkünstlerischen, auf den Gegenstand statt auf die Form gerichteten Betrachtungsweise, wie wir sie schon im italienischen Barockgarten beobachtet hatten, stellen sich ein, die Kunst kokettiert mit dem Verstand, erschöpft sich in geistreichen, aus Stein gemeißelten oder in fließendes Wasser übersetzten Bonmots, der Feuilletonismus herrscht, alle Grenzen verwischen sich, und mit dem Momente, wo man anfing, aus der lebenden Hecke Einzelheiten der Architektur, Säulen, Pilaster, Gewölbe, Ruinen und endlich Menschen und Tiere, Jagd- und Liebesszenen zu schneiden, war man — die Welt ist rund — wieder an dem Punkt angelangt, wo die römische Gartenkunst der Kaiser geendet hatte. Wir haben das französische Gartenbild, das in Deutschland so eifrige Nachahmer fand, und doch wirklich nicht mehr wert war, als von einer anderen Zeit hinweggefegt zu werden.

Schon zur Blütezeit des französischen Gartenstils hatte Montaigne seine Schwächen durchschaut: »Ce n'est pas raison que l'art gagne le point d'honneur sur notre grande et puissante mère nature. Nous avons tant rechargé la beauté intrinsèque et richesse de ses ouvrages par nos inventions que nous l'avons de tout étouffée, si bien que partout où sa pureté reluit, elle fait une merveilleuse houte à nos vaines et frivoles entreprises.« Im Zeitalter Rousseaus wurde diese Erkenntnis allgemein, und sein »zurück zur Natur« fand im Garten den ersten praktischen Anwendungsfall. Wie die Naturschwärmerei von England ausgegangen war, so nahm auch in der Gartenkunst dieses Land Frankreich die Führung ab. Damit erscheint zum erstenmal der Germane in der Geschichte der Gartenkunst, und mit ihm seit den Tagen der Römer zum erstenmal ein neues Thema, eine von der bisherigen romanischen in allem verschiedene Grundauffassung: das germanische Gartenideal. Der Germane steht in einem Gefühlsverhältnis zur Natur, der Romane nicht. Für den Romanen ist die Natur, eine Pflanze, ein Baum ebenso wie ein Tier, und im Altertum und noch lange nachher auch der Mensch, soweit er durch seine Geburt zum Dienen verurteilt ist, eine Sache, deren Herr er ist, mit der er machen kann, was er will. Der Germane fühlt sich nicht als Herr. Die Ehrfurcht vor der Natur, die ihm heilig ist, ist die Grundempfindung. Sie ist seine Mutter, er selbst fühlt sich als einen Teil der Natur und die Bäume, Sträucher und das Getier sind seine Brüder und Schwestern. Überall personifiziert er, wo der Romane gerade umgekehrt versachlicht. Daher konnte der Germane mit dem französischen Garten nichts anfangen. Er widersprach in allem und jedem diametral seinem Wesen. Mit dem Augenblick, wo ein germanisches Volk die Führung in der Gartenkunst übernahm, war daher die Entwickelung des romanischen Gartenideals vorläufig abgeschlossen; die Entwickelung des germanischen beginnt. Nun verlaufen jedoch historische Entwickelungen meist nicht so sauber und glatt wie ein Rechenexempel. Auch bei Reflexbewegungen macht die Natur keine Sprünge, vielmehr pflegt der Übergang ein so allmählicher zu sein, daß es ungemein schwer ist, die Grenzen festzustellen, wo das Alte aufhört und das Neue beginnt. So ist auch die germanische Melodie, die England in die Gartengeschichte einzuführen sich anschickte, keineswegs sofort ganz und in klarer Vollkommenheit zur Entfaltung gekommen. Zunächst waren es nur Ansätze, Keime, Ahnungen, die, kaum entstanden, sich schon trübten, Verbindungen mit dem Vorhandenen eingingen, auch wieder verschwanden. Die Erfüllung blieb noch in weiter Ferne, das Ziel verschleiert. Zweierlei Umstände waren dabei der Entwickelung dieser Keime in hohem Grade ungünstig: einmal, daß ihre Geburt noch in jene allgemeine rückgängige Kulturbewegung hineinfiel, die erste um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren, wie es scheint, letzten Ruhepunkt finden sollte, und zum anderen, daß sich kein großer Künstler einstellte, der das tat, was Le Nôtre für die französische Kunst getan hatte. Kent befand sich über das Wesen der Kunst ebenso im unklaren wie seine französischen Vorgänger. Er schlug sich noch mit dem logischen Dilemma herum, wie sein Prinzip »Natur«, das doch eigentlich jede Kunst negierte, zum Kunstprinzip erhoben werden könne, als das Bekanntwerden der chinesischen Gartenkunst der ganzen Bewegung eine andere Richtung gab. Nun glaubte man das erlösende Wort gefunden zu haben: man muß die Natur nachahmen. Daß man damit den Zwang, die Knebelung der Natur, die man zur einen Tür hinauswarf, zur andern wieder hereinholte, merkte man nicht. Wo nur ein »negativer Akt der Reinigung« notwendig gewesen wäre, und auch zunächst beabsichtigt war, verfiel man in das umgekehrte Extrem. Das war die Pendelschwingung



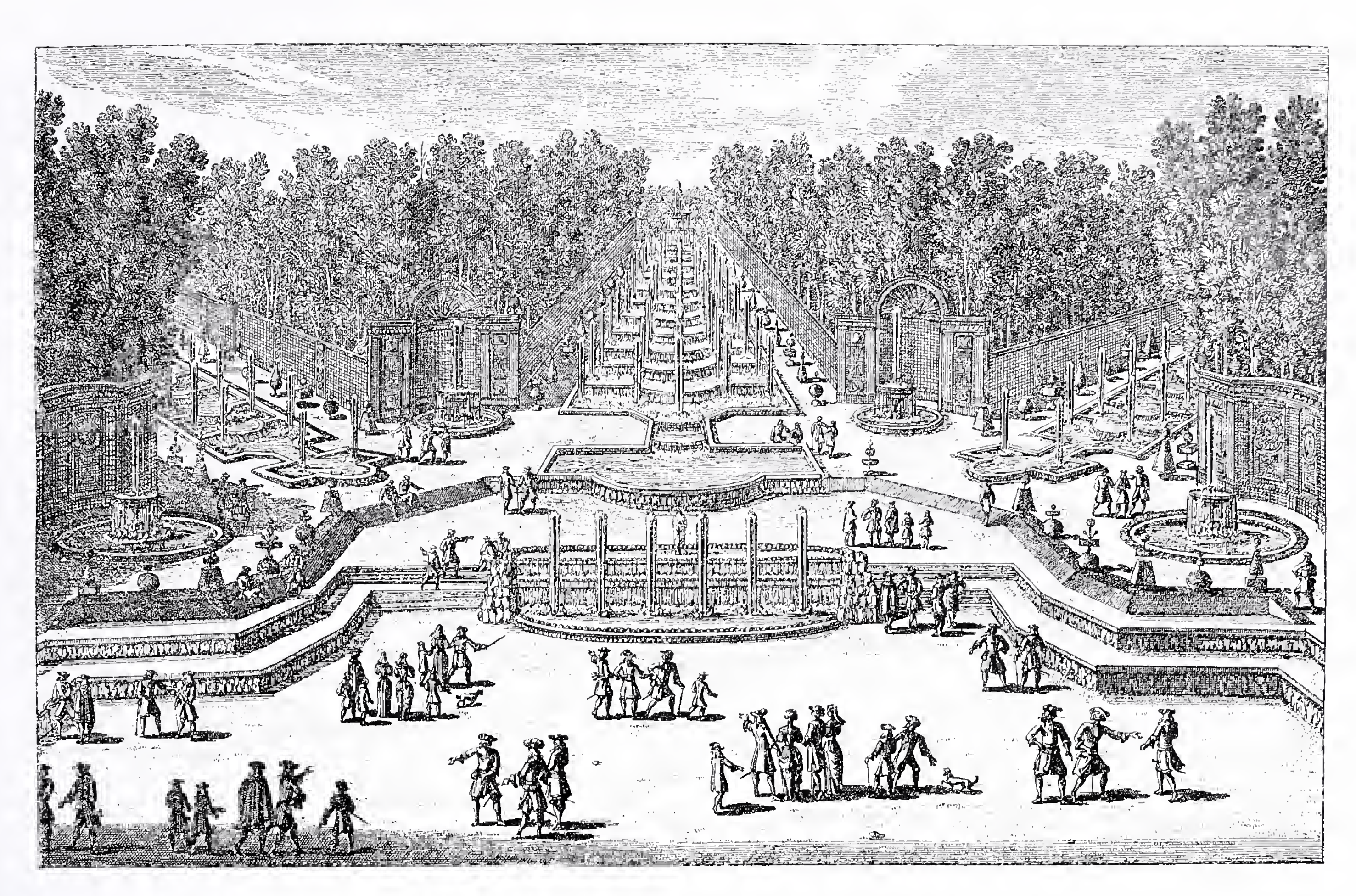
GARTEN DER VILLA PALMIERI IN FLORENZ

GARTENTERRASSE DER VILLA GARZONI IN FLORENZ

über das Ziel hinaus bis zum korrespondierenden Punkt, der dem früheren jenseitigen so vollkommen entspricht, daß die grundsätzliche Verschiedenheit kaum mehr in die Erscheinung tritt und es in der Tat den Anschein erweckt, als habe man derselben Sache nur ein ander Mäntelchen umgehängt. Der Charakter der Zeit hatte sich ja auch trotz Naturschwärmerei und Gefühlsseligkeit wenig geändert. Noch immer tanzte man lachend auf dem Vulkan, wie zu Zeiten des Sonnenkönigs. Hatte man damals die Aufgabe der Kunst darin erblickt, den Verstand zu ergötzen, so verlangte man jetzt von ihr, daß sie das Gemüt in Bewegung setze, Stimmung mache, aber — charakteristisch für den Tiefstand der eigentlich künstlerischen Kultur — nicht etwa durch sich selbst und durch die Form, sondern durch ihren Gegenstand und durch Vermittlung des Verstandes und der Erinnerung. Beim Anblick einer Wiese wurde man weich und glücklich, weil man sich den Hirten vorstellte, der als ein für allemal geprägter Typ der Zufriedenheit selbstverständlich ebenso glücklich sein mußte wie der Einsiedler fromm war. Diese Erinnerungspuppen waren der kindische Apparat, mit dem insonderheit der Gartenkünstler zu arbeiten hatte. Allmählich wurde der Garten zum vollkommenen Institut für Gemütsgymnastik. Ein Extrakt der Natur sollte er sein und alle Sensationen hervorrufen, die die Natur selbst zu erregen vermochte. Zu diesem Zweck, den auf geradem Wege zu erreichen man sich selbst nicht zutraute, griff man zu dem barocken Mittel des Kontrastes und, um ganz sicher zu gehen, sagte man dem Spaziergänger in Inschriften gleich mit dürren Worten, was er zu empfinden habe. »Ces emblèmes cependant ne produisoient pas toujours l'effet que l'on désiroit. Des gens distraits, des femmes légères, rioient dans la vallée des tombeaux; on se disputoit sur le banc de l'amitié; on jouoit gros jeu sous le chaume d'une cabane rustique; et les voûtes sombres de l'abbaye ou de l'hermitage n'inspiroient pas toujours des pensées bien réligieuses.«[1]) Die Überraschungseffekte konnten ja auf den, der sie einmal kannte, auch nicht anders als fad und kindisch wirken, und das gerade beweist, daß die ganze Naturschwärmerei im Grunde auch nicht tiefer ging als eine gesellschaftliche Mode. Der Garten war nur insofern für den Besitzer, als er mit ihm dem Fremden gegenüber renommierte. Alle Ehrlichkeit war geschwunden vor der Sucht natürlich zu sein. Kent pflanzte abgestorbene Bäume in den Garten, weil er sie in der Natur so fand, legte alle Wege krumm an, weil er sie in der Natur so fand (als ob die Natur überhaupt Wege kenne), erfand, um die Grenzen des Gartens gegen das Freie möglichst zn verwischen, die Ahas, weil die Natur ohne Grenzen sei. Ohne darauf zu hören, wie die Natur an dem betreffenden Orte eigentlich spreche, zwang man sie zu schreien und sich selbst nachzuahmen, und merkte nicht, wie die Nachahmung zur Parodie wurde. Die Versatzstücke, wie Freundschaftstempel, Eremitagen, Mühlen, Grabdenkmäler, unter denen nur leider nie ein Toter lag, wurden ebenso wie im späten italienischen und im späten französischen Garten zur Hauptsache; nur hatte man sie jetzt ins Sentimentale übersetzt. Daß dabei, trotz der durchaus unkünstlerischen Absicht, manches Einzelne, das uns heute von der Grazie jener Zeit erzählt, als künstlerische Form gut gelang, soll nicht geleugnet werden; aber das ändert an der Sache nichts, weil es, wenn nicht Zufall, die Folge der immer noch nicht ganz erstorbenen guten architektonischen Tradition war. Aber auch darin äußert sich der stete Rückgang. Die Chinoiserien des Rokoko und die antiken Tempel des Empire gingen noch an, mit der gotischen Ruine und der türkischen Moschee, die die Romantik an ihre Stelle setzte, schwindet jeder formal künstlerische Wert, und an die Stelle tritt jenes verhängnisvolle Spielen mit dem Stil, das wir heute in unseren Großstadtstraßen Orgien feiern sehen. Immerhin aber hatte jene Zeit, deren Gartenkunst wir also auf eine bedeutend tiefere Stufe stellen müssen als die französische, doch noch das eine begriffen, daß Haus und Garten eine Einheit sein müßten, und, da sie den Garten nicht dem Haus unterwerfen konnte, wenigstens das Haus dem Garten angepaßt, es bald in antike, bald in gotische Maske hüllend. Auch diese einfachste Erkenntnis zu verwischen, und überdies den natürlichen Garten in das Häusermeer der modernen Stadt, wo selbst sein eifrigster Verfechter, Hirschfeld[1]), die Notwendigkeit einer architektonischen Gartengestaltung unumwunden anerkannte, einzuführen, blieb dem 19. Jahrhundert vorbehalten. Wenn man heute dem biederen Bürger sagt, daß mit den schönen Rehen und Zwergen, die in seinem Garten stehen, ursprünglich ein sentimentaler Effekt beabsichtigt war, daß beim Anblick des mit spitzen Steinen gespickten Hügels ihn das Gefühl der Majestät des Hochgebirges durchschauern, daß er in Betrachtung der in Zement gebetteten Lache sanft melancholisch werden, und auf der aus krummen Birkenästen gezimmerten Brücke, die übers Trockene führt, im Mondschein Gedichte deklamieren müsse, dann glaubt er's nicht, obwohl doch jede Einzelheit historisch zu belegen ist. Soweit ist die mehr erwähnte rückgängige Kulturbewegung gekommen, daß man ganz stumpfsinnig und gedankenlos arbeitet, ohne zu wissen, was man eigentlich tut. Das ist der einzige Trost, den die Betrachtung unseres heutigen ästhetischen Niveaus gewähren kann: tiefer als wir stehen, können wir nicht mehr; es muß wieder aufwärts gehen. Und daran zu arbeiten, das im 18. Jahrhundert begonnene wieder aufzugreifen, weiter zu führen und einen germanischen Gartenstil zu entwickeln — das gilt es jetzt. Die Aufgabe, und damit das Thema unserer folgenden Ausführungen beschränkt sich auf den städtischen Garten. Auf dem Gebiete des Parkes — das sei zu oben nachgetragen — ist das Pendel zur Ruhe gekommen, die mittlere Linie erreicht. Die Anlagen von Sckell und Fürst Pückler-

1) Carmontelle, Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à son Altesse sérénissime Monseigneur le duc de Chartres, Paris 1779.

1) Vergleiche Note 1.



DAS WASSERTHEATER IM GARTEN VON VERSAILLES

Muskau und die meisten der ihrem Beispiel folgenden neueren Parks von bedeutenderer Ausdehnung sind durchaus befriedigend.

* * *

Man fängt an zu erwachen. Man erkennt, wie unsinnig und eines vernünftigen Menschen unwürdig der Garten ist, den man bisher gewohnheitsmäßig immer wiederholte, und beginnt zu fragen, wie es besser zu machen sei. Eine umfangreiche junge Literatur aller Sprachen beschäftigt sich mit diesem Thema. Zunächst wird die negative Arbeit verrichtet, den gegenwärtigen Garten in seiner ganzen Lächerlichkeit festzunageln. Man schildert, in welcher verzweifelten Lage heutzutage der ist, der einen, inmitten der Stadt gelegenen öffentlichen Garten passieren muß; hat er Eile und will er an einen bestimmten Punkt, so dreht er sich im Verfolg eines der krummen »Bretzelwege«, bald links, bald rechts schwankend, wie ein Trunkener dreimal um sich selbst, um dann am entgegengesetzten Ende herauszukommen, wohin er will; hat er Zeit und will promenieren, so führt ihn jeder Weg nach zwanzig Schritten vor einen Ausgang. Man zeigt, wie sinnlos unser heutiges System der Erdaufwürfe und Aplanierungen ist, wie kindisch unser Gartenschmuck, wie unzweckmäßig unsere Methode ist, die Sträucher immer rückwärts von den Wegen weg zu wölben, daß sie keinen Schatten geben können, und wir sie immer nur von der Seite sehen. Es ist in erster Linie das Verdienst Schultze-Naumburgs, den Kampf gegen die Gedankenlosigkeit in dieser Weise aufgenommen, die Augen wieder geöffnet und gezeigt zu haben, daß in der angewandten Kunst Zweckmäßigkeit die Voraussetzung aller Schönheit ist. Der positive Teil der Frage: Was setzen wir an die Stelle? wird aber nun sehr verschieden beantwortet. Einigkeit herrscht darüber, daß der städtische Garten, der stets vom Haus beherrscht, meist auch von Häusern umschlossen ist, architektonisch gestaltet sein muß, daß wir zur regelmäßigen Anlage zurückkehren müssen, weil wir nicht unehrlich verleugnen wollen, daß der Garten ein der Vernunft und der Zweckmäßigkeit unterworfenes Menschenwerk ist. Im einzelnen empfiehlt ein Teil der Literatur ein Zurückgreifen auf die alten Beispiele regelmäßiger Gartenanlagen, die meist dem Bannkreis des französischen Stils entstammen. Man glaubt damit wieder festen Boden unter die Füße zu bekommen und zugleich eine bestimmte, vor Abwegen bewahrende Marschrichtung zu gewinnen. Man hält dafür, daß dieser deutsch-französische Gartenstil des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, bei Ignorierung aller dem Zeitgeschmack entsprechenden Einzelheiten, als System noch Entwickelungsmöglichkeiten in sich birgt, die geeignet seien, unseren Bedürfnissen zu entsprechen, und daß wir sicherer gehen, wenn wir eine abgebrochene Entwickelung fortzusetzen versuchen, als wenn wir einen ganz neuen Flug wagen. Dieser Ansicht stehen jedoch unseres Erachtens gewichtige Bedenken entgegen. Wir dürfen nicht vergessen, daß in Schwetzingen und Nymphenburg es in erster Linie der halbverwehte Parfüm historischer



BLICK AUF EINE MODERNE GARTENANLAGE
Aus Schultze-Naumburg, »Der Garten«. Verlag von G. D. W. Callwey-München

Erinnerungsbilder ist, der die Sensation erzielt. Man braucht jene Gärten nicht als ein »Versailles déponillé d'arbres et de fantaisie«[1]) gering zu schätzen und kann trotzdem der Meinung sein, daß Wesen und Aufgabe jener Kunst unserer Zeit fremd sind. Es ist nicht nur der oben gekennzeichnete Unterschied zwischen romanischem und germanischem Naturempfinden, es ist ebenso die durch die moderne Wissenschaft vollkommen veränderte Naturerkenntnis, die zwischen jener Kunst und derjenigen, wie wir sie erhoffen, unseres Erachtens eine unüberschreitbare Kluft schaffen. Was Taine von der Villa Albani sagt[2]), trifft auch hier zu: »Elle correspond a un état d'esprit dont, un homme moderne, surtout un homme du Nord, n'a aucune idée. Les gens d'aujourd'hui sont plus delicats, moins capables de goûter la peinture, plus capables de goûter la musique; ceux-ci avaient encore des nerfs rudes, et des sens tournés vers le dehors; ils ne sentaient pas l'âme des objets extérieurs, ils n'en goûtaient que la forme . . . cela leur suffisait, ils n'avaient point de conversation avec un arbre . . . C'est un d'ébris, comme le squelette fossile d'une vie dont le principal plaisir consistait dans la conversation, dans la belle représentation, dans les habitudes de salon et d'antichambre. L'homme ne s'intéressait pas aux objets inanimés; . . . il en faisait un simple appendice de sa propre vie; ils ne servaient que de fond au tableau, fond vague et d'importance moins qu'accessoire. Toute l'attention était occupée par le tableau lui-même, c'est-à-dire par l'intrigue et le drame humain.« — Auch die rein praktischen Verhältnisse sind gänzlich verschieden: jene Gärten waren fürstlich, von bedeutender Ausdehnung, mit nahezu unbeschränkten Geldmitteln, in jahrzehntelanger Arbeit inszeniert, außerhalb der Stadt in vornehmer Einsamkeit gelegen; unsere heutigen sind bürgerlich, meist klein, mitten in der Stadt gelegen, sie müssen, um die raschlebige, ungeduldige Zeit zu befriedigen, gleich fertig sein und sollen nicht viel kosten. Auch bezweifle ich, ob die von den retrospektiven Politikern in Aussicht gestellten Vorteile eintreten werden. Mit »Anknüpfen« erweckt man eine erstorbene Tradition nie und nimmer wieder zum Leben. Das sollten uns die letzten Jahre der Geschichte der Architektur gelehrt haben. Schließlich befürchte ich, daß die Lehre sehr bald mißverstanden werden und die ganze hoffnungsvoll begonnene Bewegung zur reinen Mode verflacht, in ebenso verständnisloser als unkünstlerischer Nachäfferei enden wird. Daß diese Befürchtung nicht ganz ungerechtfertigt ist, beweisen die Gärten von Birkenholz auf der Münchener Ausstellung für angewandte Kunst und von Gewin und Leipheimer auf der Darmstädter Gartenbauausstellnng dieses Sommers. In München konnte wenigstens noch das künstlerisch geschmackvolle Gewand, hinter dem sich der Eklektizismus verbarg, bestechen; in den genannten Darmstädter

1) Riat, l'art des jardins.
2) Taine, Voyage en Italie.

Gärten hatte man es nicht verschmäht, mit den plumpsten Requisiten sentimental-romantischer Backfisch-Biedermeierei zu arbeiten. Meine Überzeugung ist es also, daß wir mit einem Rückschritt zur Gartenkunst unserer Großahnen nicht vorwärts kommen. Nun gibt es aber auch noch eine andere Partei, der alles Heil aus England kommt. In England hat die künstlerische Tradition ja niemals einen solchen Bruch erfahren, wie bei uns auf dem Festlande. Eine ununterbrochene Linie verbindet das moderne englische Haus mit dem früherer Jahrhunderte. Der natürliche Garten, den England erfunden, ist dennoch dort niemals mit einer solchen zerstörenden Konsequenz durchgeführt worden wie bei uns. In neuerer Zeit hat gerade England zuerst wieder die Regelmäßigkeit im Garten besonders gepflegt. Also, warum sollen wir nicht davon lernen? Gewiß sollen wir lernen, und wir können viel lernen in England, aber nachahmen sollen wir nicht. Wir sollen uns stets der Verschiedenheit der Verhältnisse bewußt bleiben. Auch der englische Garten ist ein Herrschaftsgarten, mit großen Mitteln angelegt und gepflegt, kein Bürgergarten wie unserer. Er ist ein Landsitzgarten, unserer meist ein städtischer. Die traditionelle große Hausterrasse ist bei uns meist unmöglich, wenn aber möglich, jedenfalls sinnlos, weil die Veranda unseren Bedürfnissen weit mehr entspricht. Der große Rasenplatz, der im feuchten Klima Englands herrlich gedeiht und außerdem dem praktischen Zweck eines Spielplatzes dient, kommt bei uns nur kümmerlich fort und ist nicht zu verwerten. Infolge der großen Ausdehnung der Güter hat die englische Anlage, von der unmittelbaren Umgebung des Hauses abgesehen, fast durchweg Parkcharakter; bei uns steht ein so großes Terrain nur in den allerseltensten Fällen zur Verfügung. Im einzelnen werden wir uns also nicht allzu viel absehen können. Was wir lernen können, ist: die Augen aufmachen, aufhören, gedankenlos zu sein, zunächst die von der Natur gegebenen Unterlagen zu erfassen, dann sich über die eigenen Wünsche klar zu werden, schließlich mit Vernunft und Ehrlichkeit an die Arbeit zu gehen.

* * *

Wie stellt sich die Praxis zu der Frage? Was sagen unsere Künstler? Von Künstlern entworfene Gärten erschienen auf Ausstellungen zum erstenmal 1904. Die Dresdener Ausstellung dieses Jahres zeigte einen Garten von Kreis, die Düsseldorfer allgemeine Gartenbauausstellung desselben Jahres den schnell bekannt gewordenen von Peter Behrens. Kreis nahm die Diagonale des Vierecks zur Hauptachse und füllte die beiden Dreiecke mit einer sehr originellen und anscheinend[1]) äußerst reizvollen, architektonischen Komposition. Doch war das Ganze offenbar mehr ein Architekturwerk mit Pflanzendekoration, als ein Garten. Kreis hatte sich also eine Aufgabe gestellt, wie sie wohl einmal vorkommen mag, jedenfalls aber so selten vorkommt, daß selbst die beste Lösung dieses Spezialfalles für die allgemeine Entwickelung nur von geringer Bedeutung sein kann. In weiteren Grenzen hielt sich Behrens. Die Architektur in Holz und Stein bildet bei ihm nur das Skelett, das Gestalt erst durch das füllende Fleisch von Pflanzen erhält. Der Grundriß ist äußerst einfach. Auf einem breiteren Mittelweg, der das Rechteck des Gartens der Länge nach teilt, tritt man vom Hause her ein. Rechtwinklig zweigen Seitenpfade ab, die, der Umzäunung folgend, zu zwei vollkommen gleichmäßig gestalteten Gartenlauben führen. Von diesen ausgehend, wiederum rechtwinklig, begleiten Nebenwege parallel zu beiden Seiten die Hauptachse. Der letzteren folgen wir, und erreichen, an zwei rechts und links aufgestellten Marmorbänken vorbei, die Mitte des Gartens, die durch reichere Gestaltung hervorgehoben ist. Links erblicken wir ein großes, breites Marmorbecken, hinter dem eine Jünglingsfigur vor grünender Pergola steht. Rechts steigen wir zu einer versenkten, auf Säulen und Pilastern von weiß und rot glasierten Ziegeln ruhenden Laube hinab, in deren Mitte sich



TERRASSE IN DEN GÄRTEN VON DRUMMOND CASTLE
Aus »Gardens old and new«, Georges Newnes limited, London

1) Ich kenne den Garten selbst leider nur aus Abbildungen.



EINGANG ZU CLEEVE PRIOR MANOR IN WORCESTERSHIRE
Aus »Gardens old and new«. London, Georges Newnes limited

ein Becken für Wasserpflanzen befindet, während zur Seite ein Brunnen fließt. Wir kehren zurück und folgen der Hauptachse weiter. Noch einmal wird das symmetrische Prinzip des Gartens durch zwei links und rechts verteilte Hecken kräftig markiert, dann enden wir in einer, die ganze Schmalseite des Rechtecks entlang ziehenden Laube aus, wie die halbrunden Gartenhäuschen zu Anfang und die Träger des bei den Pergolen weiß gestrichenen Holzwerkes. Die zwischen den Wegen liegenden Felder bedeckt kurz geschnittener Rasen, der hie und da mit rechteckigen Blumenbeeten belegt ist. Man sieht: Behrens arbeitet mit den einfachsten und billigsten Mitteln. Das Holzwerk ist zierlich und doch fest und gediegen. Die versenkte Pergola macht, unter wunderbarer Ausnutzung des Materials, in Farbe und Perspektive, eine prachtvolle Wirkung. Einige weniger gelungene Einzelheiten, wie die beiden Bänke mit Hund und Katze und die beiden Lebensbaumhecken stören kaum. Von der harmonischen Ruhe des abschließenden Laubenganges und der einladenden Anmut der halbrunden Gartenhäuschen geben unsere Bilder einen Begriff. Die Komposition des Ganzen ist locker. Man hat daraus und aus der Fülle der Motive geschlossen, daß es Behrens mehr darauf angekommen sei, anzuregen, als einen Typ zu schaffen. Ob mit Recht, scheint mir zweifelhaft. — Die Darmstädter Gartenbauausstellung dieses Jahres brachte eine größere Gartenanlage Professor Josef M. Olbrichs, aus der wir drei Hauptteile bringen. Dem Künstler stand die mittlere Terrasse des als Ausstellungsplatz dienenden Großherzoglichen Orangeriegartens, einer französischen Anlage, zur Verfügung. Er legte sie in sehr verständigem, regelmäßigem Grundriß, nur mit kurz geschorenem Rasen ohne alle Verzierungen und nur durch zwei springende Brunnen belebt, an und versenkte in diese Fläche, die durch ihre ruhige Stimmung auf das Folgende vorbereitete, wie eingelassene Edelsteine, drei Oktogone, von denen jedes in eine einzige Farbe getaucht war, blau, rot, gelb. Mit hohen Mauern mußten diese Achtecke umschlossen werden, da auf andere Weise eine versammelte Wirkung nicht zu erzielen war. Das hatte auch der Behrens-Garten gelehrt, bei dem manche Feinheit mangels eines strengen Abschlusses zerflattert war. Die Versenkung der Gärten in die Fläche findet ihre Rechtfertigung, außer in dem ästhetischen Reiz der Niveauverschiedenheit, in dem praktischen Bestreben, die vorhandene französische Anlage nicht zu stören, und den für diese so notwendigen Überblick über das Ganze nicht zu behindern. Die Komposition der einzelnen Gärten ist streng architektonisch; dennoch dominiert die Architektur keineswegs in dem Maße, wie bei Kreis, sie bildet nur den Rahmen, die Fassung. Ein vorzüglich materialgemäß gestalteter Brunnen im blauen, ein großes Bassin im roten, ein Teehäuschen im gelben Garten, hier eine kleine Galerie, dort eine Pergola, sind außer einer leichten Pointierung der Eingänge ihre bescheidenen Wirkungsmittel. Der Boden der Gärten ist mit großflächigen Beeten niedrig blühender Blumen, die in strengen Linien aufgerissen sind, belegt. An den umschließenden Mauern wachsen die Blumen höher und Schlingpflanzen klettern bis hinauf zu den großen Lauben, aus denen man auf die Farbensinfonie herabblickt. Aus dem Grün leuchtet hie und da ein Relief oder eine Statue, ein delikat aufgesetztes Licht im Gemälde. Der Gesamteindruck ist der eines alle letzten Details erfassenden subtilsten Raffinements, erlesensten Geschmacks, vollendetster Eleganz.

* * *

Die drei Künstlergärten, die wir als Typen geschildert haben, gehen jeder einen anderen Weg; die Frage, welchem von ihnen die Zukunft zu folgen haben wird, wollen wir nun zum Schluß noch einer kurzen Prüfung unterziehen. Zunächst wollen wir unser Augenmerk auf das ihnen allen Gemeinsame richten. Es wurde bereits oben gesagt, daß es unseres Erachtens ein vergebliches Bemühen ist, sich bei der Vergangenheit Rats holen zu wollen, daß in jedem einzelnen Fall bis auf die Wurzeln zurückgegangen



ROUS LENCH COURT IN WORCESTERSHIRE. NORDSEITE
Aus »Gardens old and new«. London, Georges Newnes limited

DER DRACHENBRUNNEN IM BROKENHURST PARK IN HAMPSHIRE
Aus »Gardens old and new«. London, Georges Newnes limited

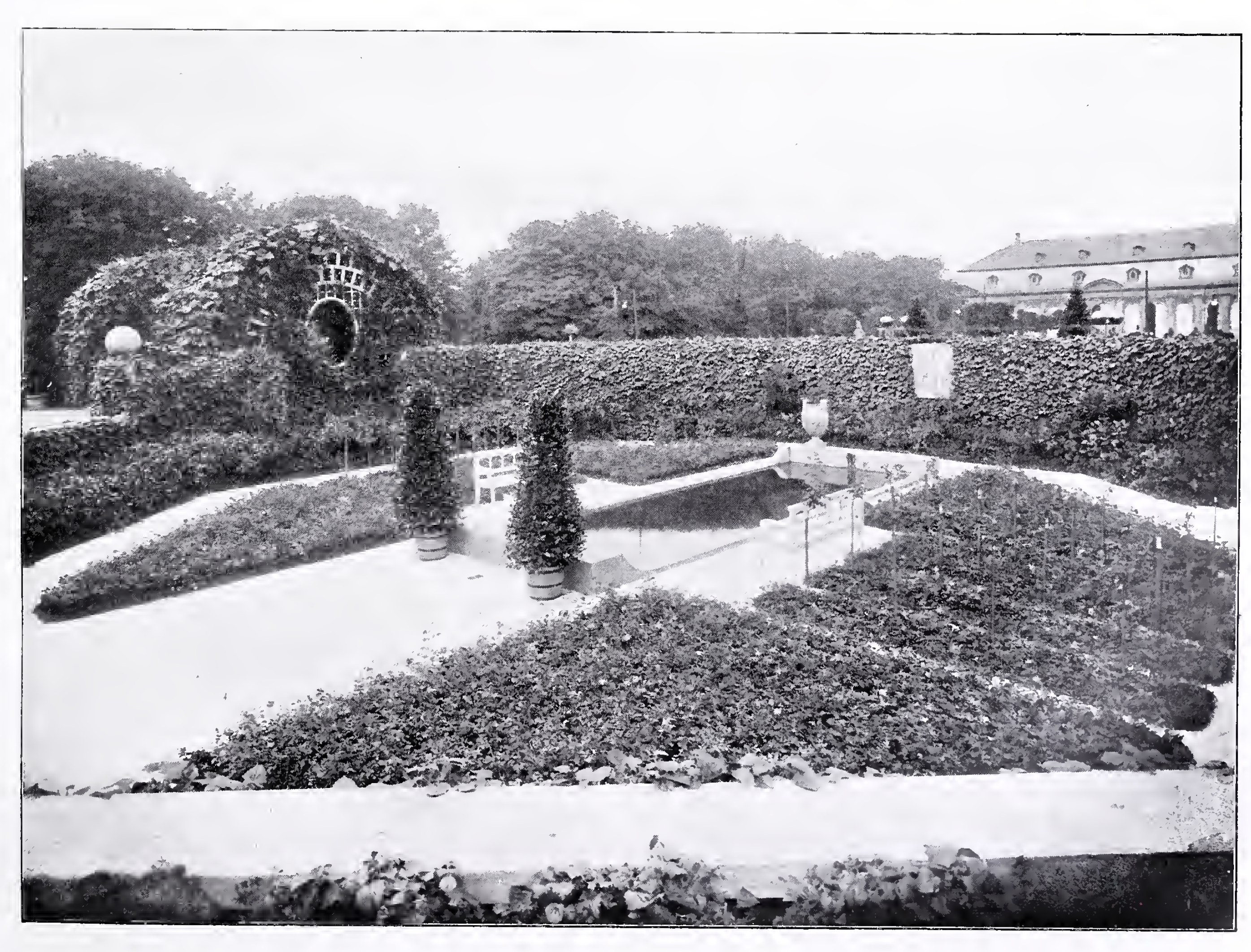


GARTENSTÜCK AUF EINEM EDELSITZ IN CLEVEDON COURT
Aus »Gardens old and new«. London, Georges Newnes limited

und aus dem Wesen der Sache selbst heraus neugestaltet werden müsse, so lange bis wir wieder eine neue, lebendige Tradition haben. Die drei Künstler, deren Werke wir im vorigen zu schildern versuchten, haben so gehandelt. Bei keinem finden wir ein schwächliches »Anlehnen« an Gewesenes. Wenn selten einmal eine Detailform, die eine frühere Zeit geprägt, auftritt, so erscheint sie lediglich als Form, ohne jede historische Nebenbedeutung, in modernem Geiste umgedeutet und angewendet. Die Natur der Sache hat diese Gärten diktiert, sie zwang alle drei Künstler zu architektonischer und symmetrischer Gestaltung. Der moderne städtische Privatgarten steht in unlöslichem, organischem Zusammenhang mit dem Haus, das er umgibt, er ist das erweiterte Haus selbst. Er und das Haus sind wie Leib und Seele, eine Trennung beider ist unmöglich. Beim Haus die Notwendigkeit architektonischer Gestaltung anerkennen, und beim Garten sie zu leugnen, ist ein logischer Unsinn. Daraus folgt weiter — viel zu wenig beherzigt — daß, einen Garten anzulegen, eine Kunst ist, »eine Kunst, in welcher man dilettieren und in welcher man ein Meister sein kann«[1]. Seine Eigenschaft als Kunstprodukt soll der Garten daher nie verleugnen. Jede Vorspiegelung zufälliger, natürlicher Wildheit ist eine Lüge und widerspricht dem Begriff des Gartens. Der Garten ist um so schöner, je mehr er die Überlegenheit des Menschengeistes über die Natur offenbart, allerdings entsprechend der modernen, naturwissenschaftlichen Weltauffassung und dem germanischen Gartenideal eine Überlegenheit, die ihre Macht nicht zu roher Knechtung mißbraucht, sondern die Natur in höherer Menschlichkeit liebevoll führt und leitet. Was heißt aber architektonisch anders als: planvoll, sinnvoll, gegliedert, überlegt. Es ist ja auch eine alte Erfahrung, daß die regelmäßigen Gärten der Vergangenheit, nur im Grundriß aus der Vogelschau gesehen, nüchtern erscheinen, beim Durchwandeln jedoch nur die Zweckmäßigkeit und Klarheit der Anlage zur Empfindung gelangt und dem Genießenden das wohlige und ruhevolle Gefühl übermittelt, sicher geführt zu sein. Das ist der Prüfstein für eine gute, planvolle, wahrhaft architektonische Gartenanlage: der Garten muß den Besucher führen; er darf nicht gleichgültig lassen, so daß man rechts gehen kann, aber auch links, oder stehen bleiben, er muß Gewalt über den Menschen haben und ihn zwingen, dahin zu gehen, wo er hin soll. Je natürlicher dies erreicht wird, je weniger es dem Besucher selbst zum Bewußtsein kommt, desto vollendeter ist die Anlage. (Wenn Desjardins die französische Gartenkunst mit den architektonischen Kunstwerken der Coiffeure jener Zeit vergleicht, um ihre Unnatürlichkeit darzutun, so ist das mit Rücksicht auf die Übertreibungen und Auswüchse gewiß richtig und treffend, aber kein Beweis gegen das Prinzip, denn der Kulturmensch läuft doch auch nicht ungekämmt und ungebürstet herum.) Das hauptsächliche Kunstmittel, jenen suggestiven Einfluß des Gartens auf den Besucher zu erreichen, ist der Rhythmus der Verhältnisse. Da steht nun für den Anfang der Umstand hindernd im Wege, daß wir Menschen von heute kein Auge mehr für Verhältnisse haben, daß der Sinn für den Rhythmus eines Kunstwerkes gänzlich verloren gegangen ist. Es ist daher vorläufig, bis sich das Auge wieder verfeinert hat, notwendig, mit dem einfachsten rhythmischen Motiv anzufangen, und das ist die Symmetrie. Von diesem Standpunkt aus ist die fast ängstlich symmetrische Anordnung des Behrensgartens verständlich und berechtigt. Wir brauchen also die Symmetrie als Vorstufe zur Harmonie. (Wie man sich einen unsymmetrischen, aber harmonischen und rhythmischen Grundriß zu denken hat, zeigt die ganz vortreffliche Anlage von Sydenham, die 1851 von Paxton ge-

1) Jakob von Falke, Der Garten.

GARTENANLAGE VON PETER BEHRENS



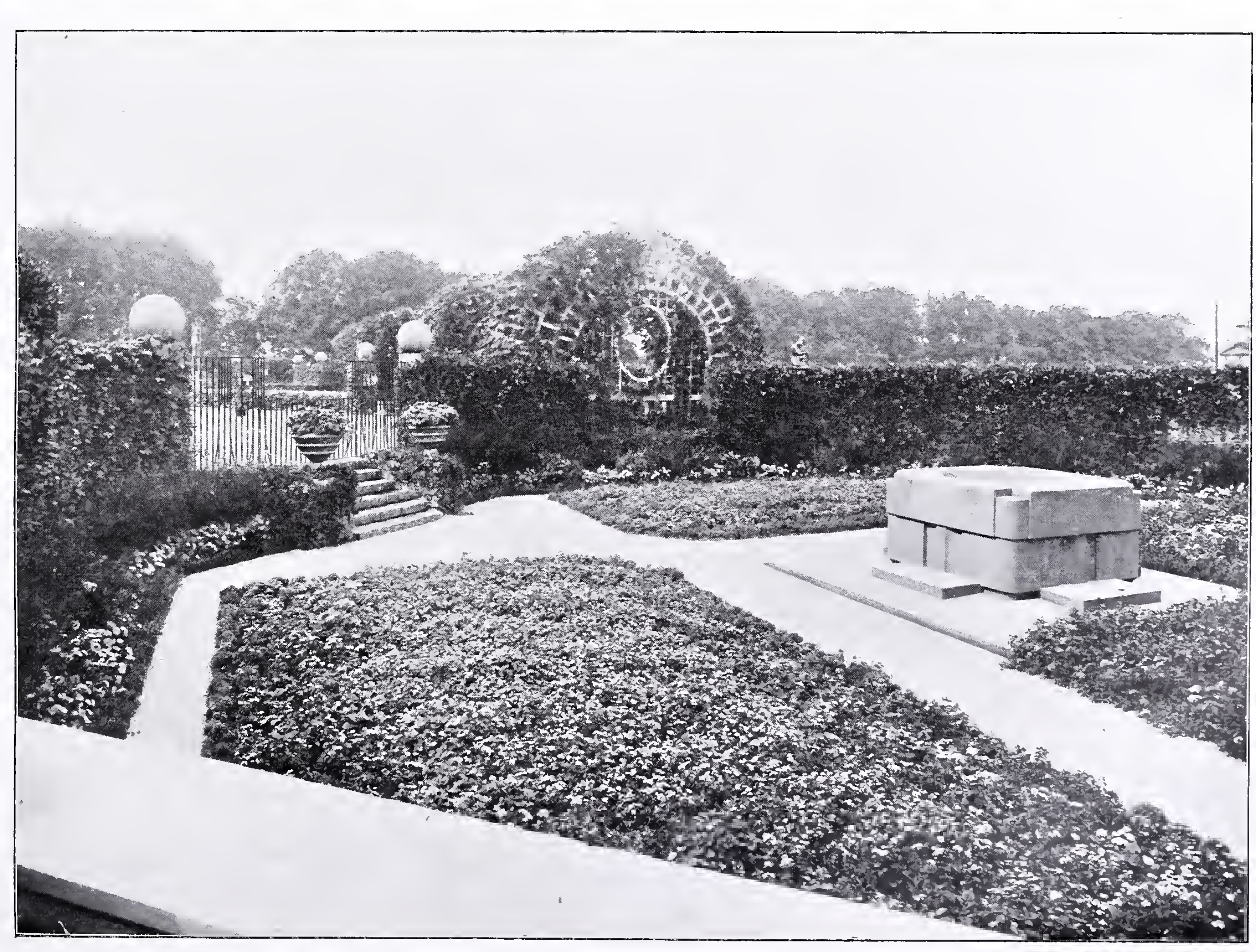
GARTEN VON JOSEPH M. OLBRICH



GARTEN VON PETER BEHRENS

schaffen wurde.) Wenn also unsere Gärtner, wie so häufig (vergleiche die Verhandlungen der diesjährigen Hauptversammlung des deutschen Gartenbauvereins) sich gegen die neue Auffassung wehren und uns fragen: warum nur alle Beete viereckig, alle Wege rechtwinklig?, warum alles so abgezirkelt und steif?, warum nicht gefällig abgerundet oder oval?, so werden wir sie belehren und ihnen antworten, daß es nicht die Viereckform ist, die wir wollen, daß die uns im Grunde ganz gleichgültig ist, daß, was wir erstreben, Harmonie und Rhythmus ist, daß wir also an sich gar nichts gegen die runden und ovalen Formen und gegen eine unsymmetrische Anordnung haben, daß wir sie nur für schwerer halten und es daher klüger finden, mit dem Leichten anzufangen. Diese Belehrung ist meines Erachtens durchaus notwendig und ein wesentlicher Teil der vor uns liegenden Aufgabe, denn der einfache Mann urteilt nach dem, was er sieht; warum es so ist, weiß er nicht und kann er nicht wissen; drum denkt er sich: weil es so Mode ist, und das wollen wir gerade ängstlichst vermeiden, daß die junge Bewegung zur Mode gestempelt und damit jeder höheren Entwickelung beraubt wird.

Mit diesen allgemeinsten Grundlagen, die wir im Stichwort: architektonische und symmetrische Anlage zusammenfassen, haben wir aber auch das den drei geschilderten Künstlergärten Gemeinsame erschöpft. Auf Kreis' Garten wollen wir, als allzu spezieller Fall, nicht näher eingehen. Fragt sich nun, wie weit uns Olbrich als Führer dienen kann. Er verdankt seine besten Wirkungen im wesentlichen einer neuen Ausnutzung der Teppichgärtnerei. Große Flächen kurzstieliger Blüten (nicht wie bisher Blattpflanzen), flächig behandelt (nicht wie bisher, ganz und gar sinnlos und barocken Mustern folgend, linear), in eine einzige, mit delikatem Geschmack gewählte Farbe getaucht und von erhöhtem Standpunkt gezeigt: das ist sein Kunstmittel. Wir haben es also mit einer dekorativen Kunst zu tun. Man wird unterscheiden müssen zwischen dekorativem oder Repräsentationsgarten und Gebrauchs- oder Familiengarten. Für beide gelten verschiedene Gesetze. Olbrichs Gärten gehören in erstere Kategorie. Schon das Arbeiten mit Massen ein und derselben Pflanzengattung, ohne das die dekorative Wirkung nicht zu erreichen ist, hat die Abtötung des Interesses für die Einzelpflanze zur notwendigen Folge. Gerade diese Pflege des persönlichen Verhältnisses zum Individuum der Pflanze, des liebevollen Interesses am Einzelnen zu vermitteln, ist aber für uns Deutsche der Hauptzweck des Familiengartens. Olbrich selbst scheint seiner Kunst auch vorwiegend dekorative Aufgaben zu stellen. In einem



GÄRTEN VON JOSEPH M. OLBRICH

Vortrag, den er auf der erwähnten Hauptversammlung des deutschen Gartenbauvereins über seine Gartenidee hielt, führte er besonders den Vorgarten und die gärtnerische Dekoration öffentlicher Plätze auf. Wir können noch hinzufügen: öffentliche Gärten und Anlagen innerhalb der Stadt und — ein sehr vernachlässigter Punkt — Schmuck der Lichthöfe unserer öffentlichen Gebäude. Bei Vorgärten ist zweifellos das dekorative Prinzip das richtige, denn er dient nur zur Schau, nicht zur Benutzung. Das Wichtigste wäre es allerdings, unseres Erachtens, wenn die Grundbesitzer gesetzlich verpflichtet würden, das Vorgartengebäude der Stadt in Erbpacht oder zu Eigentum zu überlassen. Man wäre dann in der Lage, eine ganze Straße nach einheitlichem Plane gärtnerisch anzulegen. Verbietet man jetzt dem Grundherrn, auf seinem Boden zu bauen, wie er will, verbietet man ihm sogar, sein Grundstück einzuzäunen, wie er will, und zwingt ihn, sein Eigentum den Blicken aller preiszugeben, so dürfte ein solcher Zwang zur Überlassung des Geländes an die Stadt zwecks Errichtung öffentlicher Anlagen kein ungerechtfertigter Eingriff in das private Eigentum sein. Ebenso wünschenswert wäre es, daß an Stelle der jetzigen sinnlosen Art, die Straßen und Plätze mit Bäumen zu bepflanzen, eine dekorative Gartenkunst trete. Für den Familiengarten glauben wir jedoch Olbrichs Kunst ablehnen zu sollen. Schon wegen der Ausschließlichkeit der Farbe. Ein blauer, gelber oder roter Garten als Gebrauchsgarten gedacht, würde sich nicht wesentlich unterscheiden von Hirschfelds Rubriken: »der angenehme«, »der feyerliche«, »der muntere«, »der sanft-melancholische Garten«. Ein solcher Garten würde in den alten Fehler verfallen, mit Stimmungen zu arbeiten, und würde damit einem der Grundprinzipien aller angewandten Kunst ins Gesicht schlagen. Die angewandte Kunst ist Rahmenkunst; sie hat keinen anderen Beruf, als unsere Stimmungen und unser Leben, das wechselt täglich und stündlich, aufzunehmen und anschmiegsam zu begleiten. Neutralität ist also ihre erste Tugend. Wie man in der Zimmereinrichtung vom Einfarbensystem zum Mischen der Farben übergegangen ist, so wird man auch im Gebrauchsgarten die Farben mischen müssen. Die Aufdringlichkeit und Unentrinnbarkeit einer einzigen Farbenstimmung wäre auf die Dauer unerträglich. Aber auch wegen der oben dargelegten wesentlichen Gründe, die die Teppichgärtnerei aus dem Gebrauchsgarten ausschließen, ist Olbrichs Kunst auf das rein dekorative und repräsentative Gebiet zu verweisen. Schließlich würde die konsequente Durchführung des Prinzips dazu führen, eine ganze Anzahl von Bäumen und Gewächsen von geringer dekorativer Wirkung, aber sonst nützlichen Eigenschaften, aus dem Garten zu verbannen, was doch nicht angängig erscheint. Im Gebrauchsgarten sind das Haus, die Terrain- und klimatischen Verhältnisse, sowie die Bedürfnisse und Neigungen des Besitzers, die gegebenen Größen, aus denen der Gartenkünstler einen vernünftigen Grundplan herauszuentwickeln hat, der Architektonik mit Freiheit des Wuchses der Einzelpflanze vereinigt. Terrassen werden dabei nur bei bedeutenderer Ausdehnung und beträchtlichen Niveauverschiedenheiten verwendet werden können, da sie sonst ihren gliedernden Zweck verfehlen und kleinlich wirken. Wasser, in fließenden oder springenden Brunnen, macht, wenn die Umrahmung nur einigermaßen künstlerisch, immer einen guten Effekt. Bassins bedürfen einer gewissen Größe, um als Spiegel oder »Auge« schön zu sein. Rücksicht muß natürlich auch im Gebrauchsgarten auf das Dekorative genommen werden, nur darf es nicht das leitende Prinzip sein. Es ist daher unbedingt beizustimmen, wenn Zobel[1]) die Verwendung der sogenannten Friedhofsbäume im Hausgarten empfiehlt, um eine lebhaftere Mischung des Grüns zu erreichen. Behrens' Garten wird in vielem Vorbild sein können, nicht nur hinsichtlich des Prinzipes der Anlage, hauptsächlich auch hinsichtlich der Gartenausstattung mit Lauben, Pergolen usw. Auch aus England wird man sich manche allgemeine Lehre holen können. Vor allem wird man die Ängstlichkeit beim Gebrauch der Schere verlernen. Wir reden dem Beschneiden von Bäumen wie Bux, Eibe, Lorbeer, Orange, Zitrone und ähnliches, nicht nur deshalb das Wort, weil es äußerst verwendbare architektonische Momente schafft, sondern auch hauptsächlich, weil es den Bäumen einen ausgesprochenen Charakter, gleichsam eine Seele gibt. Es gibt in England alte beschnittene Bäume und Hecken, die den Eindruck lebendiger Wesen machen und laut zu reden scheinen. Ferner können wir von den Engländern die Sparsamkeit mit Motiven lernen, namentlich in unmittelbarer Nähe des Hauses. »Das Ruhige ist des Unruhigen Herr«, sagt Laotse. Wir häufen meist viel zu viel Effekte, von denen dann einer den anderen totschlägt. Vor allem das Haus braucht Ellenbogenfreiheit, um als Architektur zu wirken. Bei allem sollen wir aber immer nur lernen vom Ausland, nicht nachahmen. Denn auch in England werden Fehler gemacht. Das Wesentliche bleibt immer: Augen auf, weg mit der Gedankenlosigkeit und Zerfahrenheit und — Künstler herbei! Denn die Vernunft allein hat noch kein Kunstwerk geboren, dazu braucht es der Phantasie.

GARTENANLAGEN VON PETER BEHRENS

1) Victor Zobel, Über Gärten und Gartengestaltung.

BERLINER FÄCHERAUSSTELLUNG 1905

In den angenehm ausgestatteten Räumen von Friedmann & Weber ist am 21. Oktober mit einer Ansprache H. van de Veldes die lang erwartete *Berliner Fächerausstellung* eröffnet worden. Mit Recht konnte man gespannt sein auf diese Kollektivdarbietung eines Zweiges des modernen Kunstgewerbes, der bisher sich nur kümmerlicher Pflege zu erfreuen gehabt hatte. Hier und da sind ja bereits Künstler mit Entwürfen und fertigen Objekten hervorgetreten, einige Firmen auch haben sich eine Regeneration dieses Luxusartikels angelegen sein lassen, aber im ganzen wurde die künstlerische Ausbildung des Fächers bisher stiefmütterlich behandelt. Nun hat die Berliner Ausstellung etwa 200 Fächer vereinigt, von der Hand, resp. nach Entwürfen von Künstlern und Künstlerinnen, deren einige zu den regsamsten und fruchtbarsten Förderern der modernen kunstgewerblichen Bewegung gehören. Mit wenigen Ausnahmen sind es deutsche Namen, die uns der Katalog nennt — daher bietet die Ausstellung eine günstige Gelegenheit, sich über den Stand der heutigen deutschen Fächerindustrie, besser Fächerkunst, zu unterrichten. Daß die Aussteller Selbstbewußtsein besitzen und glauben, Erzeugnisse von eigenem inneren Wert geschaffen zu haben, geht allein daraus hervor, daß man sich nicht gescheut hat, den modernen Fächern eine Kollektion von etwa 100 alten gegenüberzustellen und so zu einem Vergleich direkt herauszufordern. Diese alten Fächer stammen zudem meist aus dem klassischen Zeitalter der Fächermode: aus dem Rokoko.

Puderquaste, Schönheitspflästerchen und Fächer gehören unzertrennlich zu der Vorstellung, die wir uns vom Rokoko zu machen pflegen. Hervorragende Künstler verschmähten nicht, mit Pinsel, Feder und Radiernadel den Fächer für die Hand der Schönen zu schmücken, und diese wußten sich der zarten Waffe mit einer Grazie zu bedienen, die eben nur im Rokoko, der Glanzperiode der graziösen Porzellanfigürchen, möglich war. Das Empire wahrte sich noch die Vorliebe für den Fächer; aber dann, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sank seine Wertschätzung zugleich mit dem Untergang der tändelnden Idyllenschwärmerei und der koketten, sprühenden Kauserie. Gegen Ende des Jahrhunderts erst wurde das duftige Instrument wieder zum notwendigen Requisit der Damentoilette und wurde für würdig befunden, von Künstlerhand geziert zu werden. 1891 veranstaltete man in Karlsruhe eine Fächerausstellung, die das künstlerische Niveau der Fächerindustrie zu heben berufen war. Wie an der heutigen Ausstellung hatten sich beste Kräfte an dem Wettbewerb beteiligt. So bunt es sich naturgemäß zeigte, war das Bild doch von einem einheitlichen Charakter. Überwiegend war die Malerei, als ausgeführtes Bild oder als leichte, frisch hingeworfene Skizze. Irgendwelche neue Dekorationsprinzipien aber — abgesehen von der Neubelebung der alten Rokokomotive — waren nicht zu finden.

Und gerade das ist das Erfreuliche an der jetzigen Ausstellung. Man hat sich darauf besonnen, daß das Blatt des Fächers kein beliebiges Stück Papier, Leder oder Seide ist, auf dem man eine Landschaft, ein Genrebildchen oder dergleichen in derselben Weise ausführen darf, als wenn es hinter einen Goldrahmen gespannt werden sollte, und daß das Blatt eines Fächers eine ganz bestimmte Form hat, die eine andere dekorative Behandlung verlangt, als das Blatt eines Skizzenbuches oder eine rechteckige Bildleinwand.

Eine der Hauptforderungen der neuen kunstgewerblichen Reformationsbestrebungen ist es ja, daß Material und Form jedes Gegenstandes dem Dekor das Gesetz vorschreibe, daß mit der allzu »stil«vollen Anschauung des 19. Jahrhunderts gebrochen werde, die den Schmuck über Zweck und Wesen des zu schmückenden Dinges stellte. Ganz sind wir ja von dieser Erbsünde immer noch nicht befreit, und so wird naturgemäß auch auf dem Gebiet der Fächerdekoration noch viel gesündigt. Ich will nicht einzelne Stücke der Berliner Ausstellung einer abfälligen Kritik unterziehen, vielmehr auf das aufmerksam machen, was mir einer gründlicheren Beherzigung wert zu sein scheint.

Es scheint so unglaublich natürlich, daß eine Komposition für den Fächer sich der runden Form des Fächerblattes anzupassen hat, das heißt auf einer kreisrunden Basis aufgebaut werden muß. Musterhaft hierin ist ein Entwurf »Terpsichore« von Hans Christiansen, während viele andere für diese Forderung gar kein Verständnis bekunden. Viel Unheil richten in dieser Beziehung bis heute die Rokokofächer an, deren figurale Kompositionen meist horizontal entwickelt sind, bei denen aber der mißverstandene Witz darin liegt, daß sie alle eine ornamentale Umrahmung besitzen, und daher lediglich als Ausschnitt eines größeren Ganzen wirken. Vorbildlich sollte das Rokoko aber stets für den Maßstab der Figuren bleiben. Fächerbilder, deren Figuren die ganze Höhe des Blattes einnehmen oder, wenn sie sitzend dargestellt sind, weit über den Rand der bemalten Fläche hinauswachsen müßten, sobald sie sich erheben würden, sind Kruditäten, vor denen auch die Berliner Ausstellung leider nicht bewahrt geblieben ist.

Der Schwerpunkt der Fächermalerei liegt aber nicht mehr, wie früher, in den figürlichen Kompositionen, sondern in der Dekoration mit stilisierten Pflanzenformen. Auf diesem Gebiete sind sehr erfreuliche Leistungen zu verzeichnen, wobei man sich allerdings immer wieder klar machen muß, daß eine stilisierte Form zur Dekoration jeder Fläche viel leichter zu verwenden ist, als die Naturform.

Noch muß bemerkt werden, daß für alle Malerei — im Gegensatz zur letztvergangenen Epoche — möglichst zarte, durchsichtige Stoffe, besonders feinste Seide und Gaze gebraucht werden, sehr zum Vorteil für den duftigen, feinen Charakter des Fächers. Diese Stoffe erlauben auch eine Montierung ohne doppeltes Blatt und machen wegen ihrer Transparenz das Bemalen der Rückseite überflüssig.

Die große Menge der modernen Fächerblätter aber sind Erzeugnisse der Textilkunst: ihr Dekor beruht auf Spitzen oder Stickerei mit und ohne Zuhilfenahme von Metallflittern. Ganz entzückende Arbeiten dieser Art, meist von Frauenhand gefertigt, liegen in den Vitrinen und Schränken der Berliner Ausstellung. Der Spitzenfächer, dessen duftigste Exemplare nur den Zweifel wachrufen, ob sie auch ihrem eigentlichsten Zwecke, dem Zufächeln von Luft, vollauf genügen können, scheint die größte Zukunft zu haben, wohingegen die »Linien«, die an einem großen Möbel, an Schmucksachen usw. wohl Stimmungswert haben können, weil sie aus der Form des Ganzen heraus geboren sind, für die feststehende Form des Fächers nicht geeignet sind, und in der ewigen Wiederholung kleiner Motive nur ermüdend wirken.

Die Gestelle weisen, was Material und Schmuckform anlangt, eine große Mannigfaltigkeit und handwerklich meist sehr gute Bearbeitung auf.

Besondere Beachtung verdienen einige, von C. F. Morawe gefertigte Fächer, die die alte Form des Stielfächers wieder aufnehmen, und bei denen der elegant gearbeitete Elfen-

beinstiel sich mit der duftigen Maraboutfederwolke zu einem wundervollen Ganzen verbindet.

Hoffentlich wird durch die Ausstellung das erreicht, was die Veranstalter als ihren Zweck hinstellen: Künstler, Industrielle und Publikum für die Fächerkunst zu gewinnen. Gute künstlerische Keime sind da, die bei einer zielbewußten Kultur gute Früchte zu zeitigen versprechen; mögen die Industriellen in immer engeren Kontakt mit den Künstlern treten! Die Hauptsache aber ist: wird das Publikum den Fächer, den künstlerisch ausgestalteten Fächer wieder zu Ehren bringen? — Eine offene Frage. —

ROBERT SCHMIDT-HELD.

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG IN KASSEL[1])

Die *Gewerbeausstellung in Kassel* ist, wie die in Fulda, aus der Überzeugung der Handwerker ihres Kammerbezirkes hervorgegangen, daß ihre Erzeugnisse auf den großen Ausstellungen nicht die wünschenswerte Beachtung finden, daß vielmehr die kleineren, Bezirks- und Provinzialausstellungen eher geeignet seien, das handwerksmäßige Schaffen zur Geltung zu bringen und der breiten Öffentlichkeit ein Bild von dem gewerblichen Können und der heimischen Produktion zu bieten. Den äußeren Anlaß zu der Ausstellung bot das fünfzigjährige Jubiläum des Handwerker- und Gewerbevereins zu Kassel. Sie wurde ins Leben gerufen von dem genannten Verein, der Handelskammer und der Gewerbehalle und unterstützt von der Kgl. Staatsregierung. Das herrliche Orangeriegebäude war ihr für die Ausstellungsdauer vom 31. Juli bis 31. August dieses Jahres zur Verfügung gestellt worden. Ausstellungsberechtigt waren in der Hauptsache nur Gewerbetreibende, die im Regierungs- oder im Handelskammerbezirk ihren Wohnsitz haben und nur bezüglich solcher Gegenstände, die in ihren Werkstätten hergestellt sind. Durch diese Bestimmungen erhielt das Unternehmen seinen intimen, man könnte sagen familiären Charakter. Die Ausstellungsobjekte waren in vier Abteilungen gegliedert, deren erste die Handwerks- und kunstgewerblichen Erzeugnisse umfaßte und einer Besprechung unterzogen werden soll. Naturgemäß wird bei der Beurteilung einer Handwerkerausstellung das technische Können in den Vordergrund der Betrachtung treten müssen. An der großen Mehrheit der handwerksmäßigen Arbeiten war indessen das Bestreben nach künstlerischer Durchbildung mehr oder minder augenfällig. Man wetteiferte förmlich in der Anwendung neuer Formen und ging darin schließlich so weit, selbst Maschinen mit freilich sehr oft mißverstandenem Zierat, wo er nur anzubringen war, zu versehen. Es hatte den Anschein, als ob im Hessenlande die Moderne bis in die entlegensten ländlichen Distrikte gedrungen sei. Am augenfälligsten waren die Fortschritte der modernen Kunst in den Gruppen für Möbel und Keramik. Das Schwalmer Haus lieferte ein nachahmenswertes Beispiel von dem einmütigen Zusammenwirken einer verschiedene Gewerbe umfassenden Vereinigung. Der im Erdgeschoß aus Diele und zwei Zimmern, im Obergeschoß aus vier Zimmern und Veranda bestehende, sehr originelle Bau barg bei aller Einfachheit in Konstruktion und Ausstattung eine Menge reizvoller Einzelheiten und kann in seiner Art geradezu als vorbildlich bezeichnet werden. Bemerkenswert waren ferner die Einrichtung für den Sitzungssaal des Landesausschusses zu Kassel und die Holzschnitz- und Intarsienarbeiten von Jürgensen, Werke, die an Feinheit der Ausführung nichts zu wünschen übrig lassen, sowie schließlich eine Reihe von Wohnräumen nach Entwürfen von Lehrern der Kasseler Kunstgewerbeschule, ein Speisezimmer in Nußbaum mit Mahagonieinlagen, ein Herrenzimmer in Eiche, das bei sparsamster Verwendung ornamentalen Schmuckes einen durchaus vornehmen Eindruck hinterließ, und anderes. In der keramischen Gruppe fielen neben den Schöpfungen der bekannten Wächtersbacher Steingutfabrik, welche eine umfangreiche Serie von Gebrauchs- und Luxusgeschirr mit farbigen Glasuren und Unterglasurmalerei vorführte, die Marburger Töpferwaren auf. Daß der einst so blühende Marburger Industriezweig noch erhalten ist und weiter gepflegt wird, ist den beiden Werkstätten von Karl und Ludwig Schneider zu verdanken. Weder in der Form noch im Dekor sind diese Arbeiten von der modernen Kunst bisher wesentlich beeinflußt worden. Die Eigenart ihrer Dekorationsweise besteht in aufgelegten bunten Blumen und Ornamenten, die entweder mit der Hand oder mit der Gießbüchse, dem sogenannten Malhorn, aufgetragen werden. In Verbindung mit der glänzenden, roten oder dunkelbraunen Glasur werden damit prächtige Farbenwirkungen erzielt. Ein Meisterstück der Technik bildete das große, aus 120 Fliesen zusammengesetzte Mosaikbild, die hl. Elisabeth darstellend, von Ludw. Schneider. Unter den Metallarbeiten befanden sich einige sehr tüchtige Leistungen, so vor allem ein schönes geschmiedetes Bronzegitter. Im allgemeinen überwog hier die Technik die künstlerische Qualität. In hohem Maße beanspruchten die Volkstrachten der historischen Gruppe die Aufmerksamkeit, bilden sie doch einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der Sitten, der Lebensweise, des Geschmackes ihrer Träger. Da diese Trachten durch den Handelsverkehr und die Mode den Gefahren des Unterganges ausgesetzt sind, beanspruchen sie um so mehr unsere Teilnahme und verdienen als vaterländisches Zeugnis volkstümlicher Geschicklichkeit und Kunst erhalten zu werden. Besonders reich und charakteristisch war der Trachtenschmuck der Schwalmer Bevölkerung. Kunstvoll gestickte Einsätze als Brustschmuck der wamsartigen Oberkleider und ebensolche Ärmelstulpen zeigten gesunden Farbensinn, stilisiertes Ornament mit teilweiser Verwendung friesischer Motive. Die Ausstellung machte im ganzen einen sehr erfreulichen Eindruck und gab ein übersichtliches Bild von der Produktion dieses Landes. Es wäre zu wünschen, daß ähnliche Unternehmungen auch anderwärts angestrebt werden. Die räumlich großen Weltausstellungen wirken nur sinnverwirrend auf die Besucher und stellen große Anforderungen an den mit fachmännischem Eifer Schauenden.

1) Die folgenden Ausführungen wurden einem Bericht über die Vereinssitzung des Leipziger Kunstgewerbevereins vom 17. Oktober entnommen. Siehe »Kunstgewerbeverein Leipzig«. (Anm. d. Red.)

ELMQUIST-BRONZEN

Über das von dem schwedischen Bildhauer Hugo Elmquist in Stockholm erfundene und angewandte Verfahren zur Herstellung künstlerischer Bronzegüsse sprach jüngst Direktor Dr. Brinckmann in einer Versammlung des Hamburger Kunstgewerbevereins: Dieses neue und sehr leistungsfähige Verfahren knüpft an das uralte Wachsschmelzverfahren an, das schon in vorgeschichtlicher Zeit bekannt, im klassischen Altertum und in der Renaissance von den Künstlern in höchster Vollendung geübt wurde und von den Japanern noch heute vollkommen beherrscht wird. Herr Elmquist, bekannt auch außerhalb Schwedens durch größere Bildwerke, hat seine Erfindung während mehrjährigen Aufenthalts in Paris ausgearbeitet. Zwei Patente sichern ihm auch in Deutschland die Früchte seiner Arbeit. Das eine dieser Patente bezieht sich auch auf das Verfahren zur Herstellung einer Modelliermasse, welche nicht die Nachteile der bisher benutzten, zu gleichem Zwecke verwendeten Masse wie Plastelin und dergleichen

hat, nicht an den Fingern klebt, von unangenehmem Geruch frei ist und bei längerem Stehen in der Luft weder an der Oberfläche verhärtet noch häutig wird. Die Masse besteht aus einer Mischung von Paraffin, Harz, Wachs, Talg, Vaseline und in Öl löslicher Farbe. Der Paraffin erfüllt dabei die Aufgabe, die Masse glatt und geschmeidig zu machen. Ein Zusatz von Wachs gibt dieser größere Festigkeit. Harz wirkt als Bindemittel, Talg zum Ausgleich der entstehenden Zähigkeiten, Vaseline gibt ihr die richtige Konsistenz und der Zusatz des Farbstoffes nimmt ihr den transparenten Charakter. Weiteres über die Zubereitung der Masse gibt die Patentbeschreibung. Diese ohne Rückstand schmelzende Masse läßt sich mit großem Vorteil zum Wachsschmelzverfahren des Metallgusses verwenden. Beim Retuschieren des mit dieser Masse ausgedrückten Modells können die letzten Feinheiten mit dem Modellierholz oder den Fingern herausgearbeitet werden, ohne daß die Benutzung warmer Eisen wie beim Wachsschmelzverfahren nötig wäre.

Das zweite Patent bezieht sich auf Öfen zum Ausglühen und Brennen der nach dem Schmelzverfahren herzustellenden Gußformen. Der Ofen, dessen Konstruktion der Vortragende an der Hand einer großen Zeichnung erläuterte, ist derartig eingerichtet, daß die Heizkästen in den konzentrischen Freizügen durch seitlich in die Feuerung mündende Luftzufuhren und tangentiale Führungszungen unter dem Muffelansatz an Schraublinien um die Muffelwandungen getrieben werden. Dadurch wird der Weg der Heizkästen verlängert und eine außerordentlich gleichmäßige Wärme bei Heizung der Muffel erzeugt.

Zur Verwertung der Erfindung des Herrn Elmquist in künstlerischer und praktischer Hinsicht hat sich in Stockholm eine Aktiengesellschaft gebildet. Die ersten Kunstwerke, welche aus der von dieser Gesellschaft unter Herrn Elmquists Leitung angelegten Kunstgießerei hervorgegangen sind, hatte der Künstler im Kunstgewerbehaus des Herrn Georg Hulbe, der für Deutschland die ausschließliche Vertretung übernommen hat, ausgestellt. Dieser hatte sie für den Vortrag im Kunstgewerbeverein zur Schau gestellt. Es waren Bronzevasen, Ziergefäße, kleine Statuetten, die in künstlerischer und technischer Hinsicht von Herrn Direktor Brinckmann näher besprochen wurden, die die beste Vorstellung von der Vorzüglichkeit des neuen Verfahrens erweckten, das ja keineswegs allein auf den nackten Patentansprüchen, sondern auf den persönlichen Erfahrungen und der künstlerischen Befähigung des Erfinders beruht. Ein Vorzug dieses Verfahrens beruht nicht nur in der außerordentlichen Feinheit des die zartesten Einzelheiten, das Geäder eines Blattes, die Gliedmaßen eines Insektes, wiedergebenden Gusses, sondern auch in der Möglichkeit, die Gusse, welche einer Ziselierung nicht mehr bedürfen, zu patinieren. Die ausgestellten Gegenstände zeigen, wie technisch findig und geschmackvoll Elmquist in dieser Richtung vorgeht.

EINE NEUE KUNSTSCHULE IN PARIS

In Paris wird man in diesem Monat ein neues Institut eröffnen, das sich »Praktische Schule zu gegenseitigem Unterricht in den Künsten« nennt. Der Zweck dieser neuen Gründung wird aus einem Rundschreiben ersichtlich, dem wir das Folgende entnehmen: Die neue Schule zu gegenseitigem Unterricht in den Künsten steht allen offen und verfolgt im besonderen den Zweck, außerhalb der gewöhnlichen Kunstschulen und der Spezialunterrichtskurse die allgemeine Kultur und die berufsmäßige Erziehung der Künstler zu vollenden. Sie soll jedem Gelegenheit geben, sich die technischen Kenntnisse, deren Notwendigkeit man aus eigener Erfahrung kennen gelernt hat, an denen es aber bisher haperte, zu verschaffen. Desgleichen wird es die neue Schule als ihre Aufgabe betrachten, den Künstlern oder Kunsthandwerkern außer ihren Spezialfächern auch die Grundlagen der anderen Künste zu verschaffen, mit denen sie im praktischen Leben in häufige Berührung kommen. Das Programm verbindet mit diesem technischen Unterricht einen Kursus in der Kunstgeschichte und einen Unterricht über die hauptsächlichsten ökonomischen und juristischen Fragen, welche Kunst und Künstler betreffen. Der gesamte Unterricht wird einen praktischen Charakter haben. Er wird Werkzeuge, Modelle, Muster in die Hand geben und außerdem Studien in den Ateliers und Werkstätten, Fabriken, Ausstellungen und Museen umfassen. Der technische Teil nimmt den größten Raum in dem breiten Lehrplan ein, da er auch die Materien und das technische Verfahren der Künste und ihre industriellen Hilfsmittel umfaßt; kurz, er wird die verschiedensten Fragen wie beispielsweise die Behandlung des Marmors oder die Praxis der Freske, die Fabrikation des Porzellans, das Druckverfahren von Stoffen und die Chemie der Farben, die Hygiene der Wohnungen und die Verbesserung des Gesundheitszustandes in den Städten behandeln. Diese neue Schule wendet sich ebenso an die Architekten, Maler, Bildhauer, Kunsthandwerker, Schüler der kunstgewerblichen Fachschulen und der Berufsschulen, wie an die Schüler der freien Ateliers und an die Berufsgenossen des Kunstgewerbes. Ebenfalls ist sie für Ingenieure, Unternehmer, Handwerker, deren Beruf ein Zusammenarbeiten mit den Künstlern nötig macht, bestimmt. Sie ist berufen, in Paris ein Zentrum zu werden, wo Kunst und Kunstgewerbe, die bisher im Unterricht der Schulen und im sozialen Leben oft einander fremd gegenüberstanden, sich verstehen und einander unterstützen lernen.

Soweit der Inhalt über das für diese neue Pariser Kunstschule aufgestellte Programm. Die Ideen, die hier verwirklicht werden sollen, sind an sich weder neu noch originell, da sie bei uns des öfteren aufgetaucht und diskutiert worden sind. Immerhin erscheint ein derartiger Versuch nachahmenswert, und jüngsthin konnte man auch auf dem Kunstkongreß in Venedig in der Rede eines italienischen Referenten ähnliche Vorschläge hören, die das Programm der neuen Pariser Kunstschule wahrscheinlich unabhängig von der Neugründung interpretierten.

AUSSTELLUNG FÜR GOLDSCHMIEDEKUNST IN BRESLAU

Im schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer zu Breslau ist eine bedeutende Goldschmiedekunst-Ausstellung eröffnet worden. Dieselbe umfaßt etwa 1000 Stücke von Erzeugnissen der Edelmetallkunst und bietet in sachlicher Hinsicht lehrreiche Beiträge zur Geschichte der einheimisch-schlesischen Goldschmiedekunst, deren Vergangenheit ebenso bedeutend gewesen sein dürfte, wie die der Goldschmiedekunst, die in den Städten wie Augsburg und Nürnberg in vergangenen Zeiten gepflegt wurde. Ein Prachtstück dieser Ausstellung im Breslauer Kunstgewerbemuseum ist der vom Kardinal Fürstbischof Dr. Kopp hergeliehene Domschatz. Neben einigen wertvollen Funden aus der vorgeschichtlichen Zeit Schlesiens umfaßt die Ausstellung durchweg Gefäße, Geräte, Schmuckstücke aus der geschichtlichen Zeit der Provinz. Die Mehrzahl der Stücke dient dem kirchlichen Kultus, doch ist auch die profane Goldschmiedekunst durch hervorragende Stücke repräsentiert. Es handelt sich hier hauptsächlich um Breslauer, Augsburger und Nürnberger Trinkgeräte; daneben sind die Kleinodien aus dem Familienbesitz des Fürsten

von Hatzfeldt-Trachenberg, unter denen vor allem die Bergkristallschalen in vergoldeter Silberfassung und die Elfenbeinschnitzereien hervorragen, bemerkenswert. Die Geschichte der Metallkunst im besonderen dürfte durch diese Ausstellung noch um einige neue Namen von Breslauer Meistern bereichert worden sein. Es verlautet, daß die wissenschaftlichen Ergebnisse von der Museumsverwaltung durch Herausgabe eines mehrbändigen Werkes über die schlesische Goldschmiedekunst weiteren Kreisen bekannt gemacht werden sollen.

3. DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906

Von der 3. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung zu Dresden 1906 werden folgende Neuigkeiten gemeldet: Von der Volkskunst im alten Sinne ist im allgemeinen in deutschen Landen nicht mehr viel vorhanden. Das Zeitalter der Maschinen hat der alten primitiven Hauskunst fast überall ein Ende bereitet. Aber in den Hamburger Vierlanden ist noch echte alte Volkskunst vorhanden; dort schaffen noch Tischler und andere Handwerker unbeeinflußt vom internationalen Stil für den einheimischen Bedarf. Von dieser Volkskunst wird die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 Kunde geben. Professor Dr. Brinckmann, der Direktor des Hamburger Kunstgewerbe-Museums, wird eine Sonderausstellung dieser Volkskunst veranstalten. Der Senat hat 7000 Mark für die Herstellung eines Zimmers, das neuzeitliche Volkskunst zeigt, bewilligt. Die Sonderausstellung soll in einem eigenen kleinen Gebäude im Park untergebracht werden. Sicherlich wird dieses Zeugnis einer noch lebendigen Volkskunst in weiten Kreisen großes Interesse erregen.

Auf der Ausstellung sollen auch einzelne Werkstätten in Betrieb vorgeführt werden. Darunter wird sich, wie das Direktorium soeben beschlossen hat, auch eine Werkstätte für Handtöpferei befinden, die zwei begabte ehemalige Schüler der Königlichen Kunstgewerbeschule zu Dresden — Rudolf Gerbert und Kurt Feuerriegel — einrichten werden. Durch diese Werkstätte soll ein weiteres Verständnis für volkstümliche Kunstweise herbeigeführt und dem sächsischen Töpfergewerbe Anregung im gleichem Sinne gegeben werden. Der Betrieb der Werkstätte soll im Gegensatze zu der heute üblichen Massenerzeugung durchaus handwerklich sein, und das Augenmerk soll gelenkt werden auf den Vorzug eines solchen Betriebes, nämlich den Reiz der Handarbeit. An den einzelnen Stücken soll deshalb die alte, aber wenig mehr geübte Technik des freien Auflegens der Ornamente gezeigt werden, die es verdient, wieder Eingang in die Werkstätten der Töpfer zu finden. Die gebrannten Töpfereien sollen dabei immer in größerer Anzahl in der Werkstätte ausgestellt sein, so daß das Publikum sowohl den Werdeprozeß wie das fertige Erzeugnis vor sich sieht.

Senat und Bürgerschaft der Stadt Bremen haben für diese nächstjährige deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden einen Zuschuß von 19600 Mark bewilligt. In der Begründung für diese Forderung hieß es unter anderem: »Die Ausstellung wird eine außerordentliche Bedeutung für das ganze deutsche Kunstgewerbe haben, und es ist daher dringend wünschenswert, daß auch Bremen sich daran beteiligt, und daß die großen Vorteile, welche mit der Beschickung einer solchen Ausstellung verbunden sind, auch für die bremischen Künstler und Gewerbetreibenden gewonnen werden.« In Würdigung dieser Umstände hat der Senat schon vor einiger Zeit auf Antrag der Behörde für das Gewerbemuseum genehmigt, daß der Direktor des Gewerbemuseums Emil Högg das Amt eines Arbeitskommissars für Bremen übernehme, um eine einheitliche Raumausstellung bremischen Kunstgewerbes in die Wege zu leiten. Nach seiner Idee soll anknüpfend an die historische Bremer Diele mit ihren kleinen Nebenräumen ein Innenraum mit eingebauter Treppe, Galerie usw., geschaffen und mit allem Zubehör in vorzügliehster Weise ausgestattet werden, dem ein Hof, eventuell mit Wintergarten, anzuschließen ist.

Das Direktorium der Ausstellung hat für diese eine Telegramm-Adresse festgesetzt. Sie lautet: »Werkkunst Dresden«. Alle unter dieser Bezeichnung aufgegebenen Telegramme werden im Sekretariat der Ausstellung (vorläufig: Scheffelstraße 1, II., später: Ausstellungspalast, Stübelallee-Lennéstraße) abgegeben.

KUNSTGEWERBEVEREINE

LEIPZIG. Der *Kunstgewerbeverein* wird auch in diesem Winterhalbjahr eine rege Tätigkeit entfalten. An jedem ersten und dritten Dienstag im Monat werden Vereinsabende stattfinden. Das Vereinslokal ist der kleine Saal im Restaurant Kitzing & Helbig. Den Versammlungen an den ersten Dienstagen im Monat sollen in der Regel größere Vorträge im Vortragssaal des Grassimuseums vorangehen. Die auf den dritten Dienstag fallenden Vereinsabende dienen kleineren Vorträgen und Referaten, in denen aktuelle Fragen aus allen Gebieten des Kunstgewerbes und der Kunsterziehung behandelt werden. Im allgemeinen sollen die Vorträge den lokalen Charakter mehr als bisher zum Ausdruck bringen und mit Ausstellungen einheimischer Künstler und Kunsthandwerker verbunden werden. Die Zusammenkünfte sind dazu bestimmt, ein regeres Vereinsleben unter den Mitgliedern anzubahnen, den engeren Zusammenschluß von Künstlern und Kunsthandwerkern herbeizuführen, sowie durch Austausch der Meinungen und der auf kunstgewerblichem Gebiete gewonnenen Erfahrungen anregend zu wirken. Sie werden auch die Möglichkeit bieten, Vereinsangelegenheiten zu besprechen. Die Vorträge im Grassimuseum beginnen 1/2 8 Uhr, die Versammlungen nehmen 1/2 9 Uhr ihren Anfang. Mit den Vereinsabenden ist am 17. Oktober begonnen worden. Herr Dekorationsmaler Richard Schulz berichtete über »die Jubiläumsausstellung in Kassel und die Bestrebungen der Handwerkskammern, in ihren Bezirken ähnliche Ausstellungen zu veranstalten«. Seine interessanten Ausführungen wurden mit viel Beifall aufgenommen.

In der Diskussion wurde besonders der Mangel an einem ständigen Ausstellungsgebäude in Leipzig beklagt. Die lokale Betätigung in der Kunst und im Kunsthandwerk soll in Zukunft mehr gepflegt werden; nicht zu verkennen seien allerdings die Schwierigkeiten, die sich diesem Bestreben entgegenstellen. Die Handwerker, die jahrelang mit sozialpolitischen Aufgaben beschäftigt gewesen sind, sollten sich ihrer eigentlichen Interessensphäre, welche auf handwerklichem und kunstgewerblichem Gebiete liegt, wieder zuwenden.

Den ersten Vortrag im Grassimuseum am 7. November hält Herr Dr. Julius Zeitler. Sein Thema, »Der künstlerische Städtebau«, gibt der nachfolgenden zweiten Vereinssitzung reichlichen Stoff zur Diskussion. Am dritten Abend, den 21. November, wird über »Kleinplastik« Herr Bildhauer Paul Sturm, der auf diesem Gebiete schon Hervorragendes geleistet hat, reden. Zu den weiteren Versammlungen wird nur durch Inserate in den Tagesblättern eingeladen, die stets in den Sonntagsnummern vor dem ersten und dritten Dienstag erscheinen werden. Gäste sind willkommen. Um auch den geselligen Teil zu pflegen, ist ein Weihnachtsabend mit Bescherung für die Mitglieder geplant.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



DIE TROPPAUER MINIATUREN-AUSSTELLUNG

VON JULIUS LEISCHING

DIE unvergeßliche »Kongreßausstellung« des k. k. Österreichischen Museums zeitigt späte Früchte. Der Empirestil ist Mode geworden. Alle Blicke wenden sich zurück in den Anfang des Jahrhunderts. Biedermeier ist bald auch Trumpf. Kein Wunder, daß die lieblichste Blüte des damals langsam verdorrenden Baumes heute mit Andacht gepflegt wird. Die verschollene Miniaturmalerei feiert ihre Auferstehung, wenn auch zunächst nur in Ausstellungen und Museen. Reichenberg und Breslau gingen voraus. Wien folgte mit seiner weitaus reichhaltigsten und mächtigsten im eben verflossenen Frühjahr, und Troppau macht vorderhand den Beschluß, der viel Sehenswertes bot.

Es ist eine erstaunliche Menge dieser liliputanischen Schätze im öffentlichen und namentlich im Privatbesitze Österreichs aufgespeichert. Der Kaiser, die Erzherzöge Franz Ferdinand d'Este, Karl Ludwig, Rainer, der Hochadel, aber auch die alten Wiener Bürgergeschlechter haben alten Familienbesitz sorglich aufbewahrt. Das habsburgische Primogenitur-Fideikommiß hatte allein 615 Miniaturen auf der Wiener Ausstellung. An Kunstwert ragen auch auf diesem Gebiete namentlich die Wiener Privatsammlungen Dr. Albert Figdor, Dr. August Heymann, Dr. Gustav Jurié von Lavandal, Graf Lanckoronski, Frau Theresia Mayr und Artur Strasser hervor.

Der glückliche Umstand nun, daß die Sammlung Strasser unter den 2814 Nummern der Wiener Ausstellung fehlte, verhalf der Troppauer Ausstellung, die vom 23. Mai bis 15. Juni laufenden Jahres im Kaiser-Franz-Josef-Museum für Kunst und Gewerbe stattfand, zu einem wichtigen Grundstock, dem sich weitere Wiener Sammlungen, wie jene von Simon von Metaxa und Dr. Max Strauß und schlesischer Privatbesitz, namentlich Fürst Karl Max von Lichnowsky und Karl Josef Graf Thun-Hohenstein anschlossen. So bot sich ein hübsches Bild, zu dem der rührige Direktor des Museums, Dr. E. W. Braun, einen gewissenhaften Katalog mit Einleitung geschrieben hat. — Es wird darin auf ein im Jahre 1771 zu Amsterdam gedrucktes Buch verwiesen, welches sein Verfasser M. Mayol mit dem umständlichen Titel versah: »Introduction, à la Mignature ou Préceptes particuliers, et détailles pour se perfectionner dans cet art. Avec l'Iconologie des Dieux et de la Fable, un Catalogue raisonné des plus fameux Peintres, et une Explication des Termes de la Peinture.« Als Malgrund dient ein glattes, gleichmäßig weißes Elfenbeinplättchen, das zugleich dem Gesicht der Malerei den Grundton gibt. Um darauf malen zu können, muß das Plättchen mit feinstem Bimsstein aufgerauht werden. Den gut verriebenen Farben dient gummiertes Wasser als Bindemittel. Vor ihrem Auftrag wird aber die Zeichnung mit hellem Karmin umrissen. Durch Ineinanderarbeiten der Farbe, welche in Form von Pünktchen aufgetragen wird, erlangt das Bild eine Modellierung, die nie zart genug sein kann, ist doch das fertige Werk für die Betrachtung aus allernächster Nähe bestimmt. Nur zu leicht wird es verschmiert, wenn jenes Pointillieren nicht mit größter Vorsicht durchgeführt wird.

Die Forderung Mayols — man solle im Bildnis nie schmeicheln und ein Kind befragen, um über die Ähnlichkeit des darzustellenden Kopfes ein richtiges Urteil zu hören — ist weder zu seinen Zeiten, noch viel weniger aber in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts befolgt worden, als die Miniaturmaler ihre größten Triumphe feierten. Hauptsächlich wohl vor allem deshalb feierten, weil sich niemand so gut aufs Schmeicheln verstand, als eben sie. Daß fast alle Frauen jener Tage schön erscheinen, wäre noch kein Wunder. Daffinger wußte recht gut, warum er die Gräfin Károlyi-Kaunitz dreimal immer wieder malte. Die schönen Frauen bildeten ja das Lebenselixier der österreichischen Diplomatie auf dem Wiener Kongreß. Aber es kam doch auch einem weniger begünstigten Gesicht die schmeichelnde Tracht mit Schleiern und Federn und das neckisch Kokette der kleidsamen





AUS DER TROPPAUER
MINIATUREN-
AUSSTELLUNG





Schläfenlocken sehr zu statten. Auch an Harfen und anderer süßer Zutat war kein Mangel. Bedenklicher stimmt die Schönheit der Männer. Auch sie lauter Adonisse. Das läßt vermuten, daß der alte Mengsische Grundsatz noch unerschüttert feststand: »Die Kunst der Malerei kann aus dem ganzen Schauplatze der Natur das Schönste wählen, die Schönheit von vielerlei Menschen sammeln, während die Natur die Materie eines Menschen nur aus der Mutter desselben nehmen und sich mit allen Zufällen begnügen muß: also können die gemalten Menschen leicht schöner als die wahrhaftigen sein.« Und so war es gewiß auch.

Die Miniaturmalerei ist indes, trotz ihrem innigen Zusammenhange mit dem gleichlautenden Ideal der hohen zeitgenössischen Kunst, doch eine so eigensinnige Herrin, daß gar mancher Künstler in ihrem Dienst unstreitig besseres leistet als auf der Leinwand. Gleich der meist verehrte jener Tage, Füger z. B., der allmächtige Akademiedirektor Wiens, langweilt in seinen Griechenbildern doch ganz entsetzlich. Alles Pose, alles ungefühlt. Wie rafft er sich aber auf, wenn es gilt, die Zeitgenossen miniaturfein zu verewigen. Da zeigt er sich im Kleinen wahrhaft groß.

Man konnte *Fügers* — fast möchte man sagen: monumentalen — Miniaturstil in Wien studieren und bewundern. Auch darin liebt Füger den heroischen Aufputz bei den Männern wie den phantastischen bei den Frauen. Auf dem Lichnowskyschen Schlosse Kuchelna findet sich sein Laudonbildnis vom Jahre 1787, den Degen mit gekreuzten Armen haltend. Bei dem Oberstküchenmeister Grafen Franz Bellegarde sein Vorfahre Friedrich Heinrich der Feldmarschall im Harnisch und seine Gemahlin. Neben diesen sah man in Troppau aber auch die anderen Wiener Meister: *Chudy* mit einem vom 28. Mai 1759 datierten Herrenbildnis; *Agricola* und *Adamek*. In jungen Jahren kam *Seybold* nach Wien, wo weiter der treffliche *J. Bodemer, Philipp von Stubenrauch, Eder, Bernhard von Guerard, Theer, Anreiter, Saar* und andere in lebhaftem Wetteifer wirkten. Unter ihnen ragte Bodemer besonders durch seine Arbeiten sous fondant hervor, eine Schmelzmalerei unter farblosem, durchsichtigen Überzug, in der er teils selbständige Bildnisse schuf, teils sie nach Agricola kopierte, wie einige schöne Miniaturen der Ausstellung bezeugen. Dann *Daffinger* vor allem mit den liebenswürdigen Bildnissen stattlicher Offiziere, junge Damen mit einem Lorbeerkranz oder Turban im Haar, der schönsten Frauen des Hochadels wie namentlich des herrlichen Kopfes der Fürstin Kohary, einer geborenen Gräfin Waldstein-Wartenberg, schon im Wiener Kongreßwerk nach einer farbigen Radierung von Unger abgebildet. Aber auch berühmte Künstlerinnen wie die Sängerin Malibran entgehen ihm nicht. Es sind besonders die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts, in welchen Daffingers hochgepriesene Kunst erblüht. An ihr bildet sich *Peter* heran, der oftmals Daffinger und Schrotzberg geradezu kopierte und gelegentlich schon in eine ganz ölbildartige Wirkung verfällt, die dem Wesen der Miniatur widerspricht.

In den fünfziger Jahren macht auch der Lithographporträtist *Kriehuber* gelegentlich einen Abstecher auf dieses Gebiet. Selbst *Waldmüller* findet man mit dem Brustbild des zweiten Gemahls der Kaiserin Marie Luise, Grafen Neipperg, hier vertreten.

Indessen beschränkte sich die Ausstellung nicht bloß auf Wien und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. England, Holland, Frankreich, Italien beteiligten sich dank der schönen Strassersammlung wenigstens mit einzelnen, zu lehrreichen Vergleichen geeigneten Arbeiten. Von Holländern lernt man *J. Marinkelle* kennen. Den englischen Einfluß lehren die Bildchen junger Damen, um 1790 nach Farbenstichen von Ward und Smith auf Elfenbein gemalt. Hatte man in Frankreich zur Watteauzeit dessen italienische Komödianten in Miniatur kopiert, so kopierte man jetzt die griechische Athene mit Speer und Helm an ein Postament gelehnt oder van Dycks schöne »Tassis« in der Liechtensteingalerie, schließlich gar die zechenden Bauern des Teniers.

Die französische Miniaturmalerei war auf der Troppauer Ausstellung namentlich durch prachtvolle Stücke aus dem Besitze des regierenden Fürsten Johann von Liechtenstein und des Fürsten Karl Max von Lichnowsky glänzend zur Schau gebracht. Da sind von *Petitot* eine Dose mit dem Bildnisse Türennes und ein vornehmer Herr vom Hofe Ludwigs XIV. in Goldschmelzarbeit, die ihresgleichen suchen. Für diese Technik, die seit dem 17. Jahrhundert neben der eigentlichen Miniatur auf Elfenbein und Pergament geblüht hat, zieht Brauns Einleitung in den Katalog seiner Ausstellung ein 1765 in Paris erschienenes Werk des Didier d'Arclais heran, dessen Titel lautet: »Traîté des Couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine, précédé de l'art de peindre sur l'émail«. Die schwierige Technik ist darin nach den Angaben Durands beschrieben, welcher Hofmaler des Herzogs von Orleans war, in dessen Dienst auch Herr Didier d'Arclais, Seigneur de Montamy, als dessen Premier Maître d'Hôtel seines Amtes waltete.

Dem Ende des 18. Jahrhunderts war aber manchem gerade der Hauptwert der eigentlichen Miniaturmalerei, ihre Zartheit, nicht mehr recht nach Geschmack. Ehe sie noch ihren Schwanengesang anstimmt, tauchen schon die Surrogate auf: die Silhouette, das Gipsrelief zwischen Glas, das Fixébild. Unter letzterem verstand man eine Art Ölmalerei auf Taffet, die mit farblosem Klebstoff auf die Unterseite des Glases geheftet ward und somit zugleich ein Surrogat des Surrogates, nämlich der Eglomisémalerei dargestellt hat. Man hat diese Taffetmalerei in Frankreich und in Wien geübt.

Daß die Miniaturmalerei mehr die äußerliche Vornehmheit und Verschönerung als den inneren Menschen, daß sie ihn malte nicht wie er war, sondern »wie er sein sollte«, lag ebenso sehr im Zeitgeist begründet als im Wesen ihres Formates. Daß eine realistischere Malweise mit der Miniatur nichts mehr anzufangen wußte und sie verkommen ließ, wird auch daraus zu erklären sein, läßt aber doppelt bedauern, daß diese letzte und köstlichste Frucht der Rokokozeit uns heute nicht mehr reifen will.





AUS DER TROPPAUER
MINIATURENAUSSTELLUNG









AUS DER TROPPAUER
MINIATURENAUSSTELLUNG

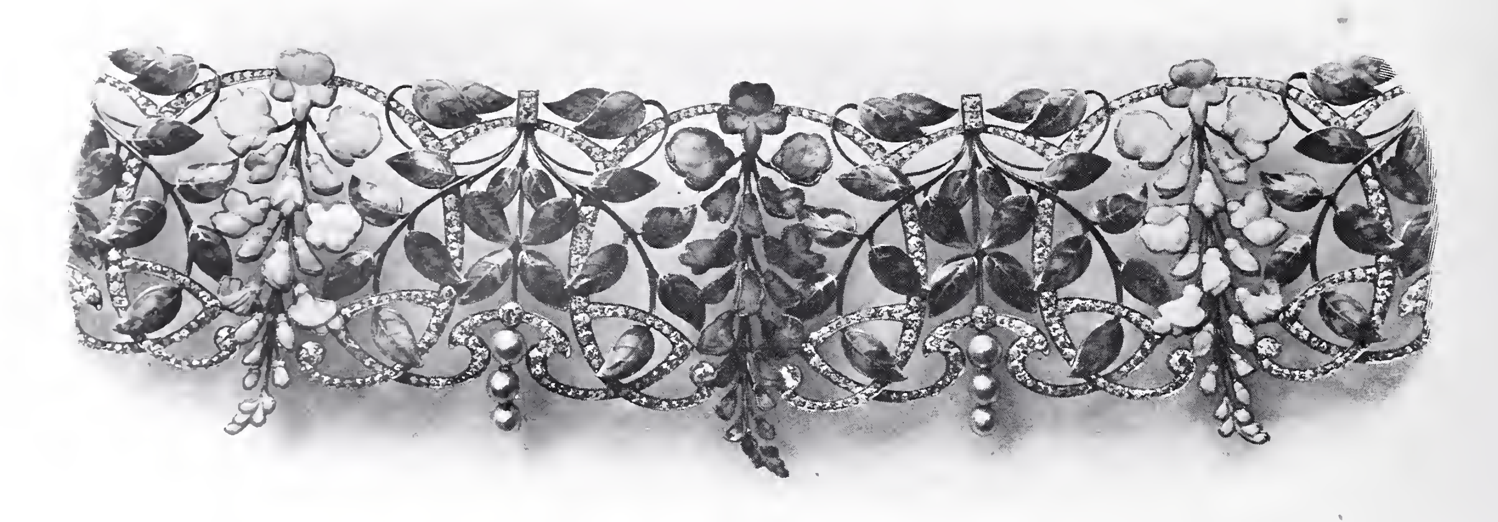




PHILIPPE WOLFERS, BRÜSSEL. SCHMUCKKASSETTE AUS ELFENBEIN, SILBER, EMAILLIERTEM GOLD, PERLEN UND GESCHNITTENEN OPALEN. VORDERANSICHT. GES. GESCHÜTZT



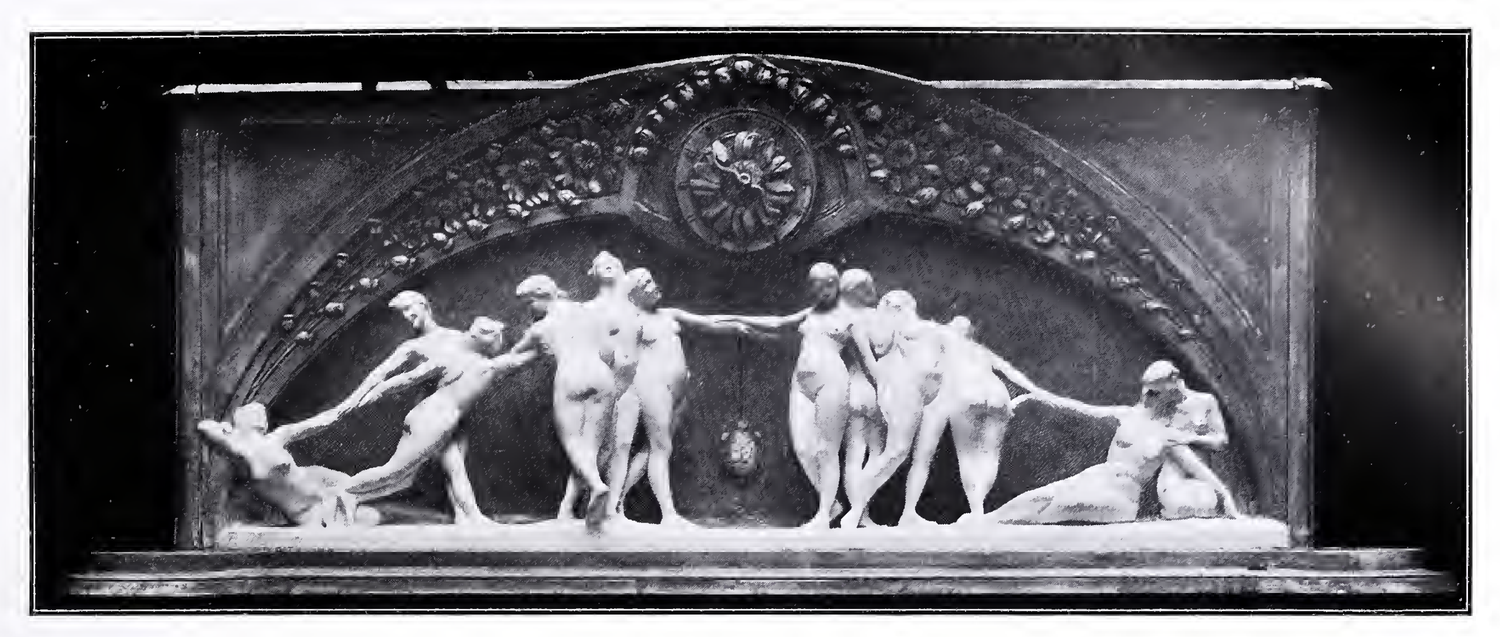
PHILIPPE WOLFERS, BRÜSSEL. SCHMUCKKASSETTE. RÜCKANSICHT DER VORIGEN
GES. GESCHÜTZT



PHILIPPE WOLFERS, BRÜSSEL. HALSBAND AUS GESCHNITTENEN EDELSTEINEN
GES. GESCHÜTZT



PHILIPPE WOLFERS, BRÜSSEL. HALSKETTE MIT VORHÄNGER, FIGUR AUS ELFENBEIN
GES. GESCHÜTZT



PHILIPPE WOLFERS IN BRÜSSEL. DER KREIS DER STUNDEN. MARMORGRUPPE FÜR EINEN KAMIN
GES. GESCHÜTZT

SCHMUCKARBEITEN VON PHILIPPE WOLFERS IN BRÜSSEL

Von Georg Biermann

Es wird einmal der Tag kommen, wo von berufener Hand eine Geschichte des menschlichen Schmuckes nach anthropologischen und künstlerisch-historischen Gesichtspunkten geschrieben werden muß. Der erste Teil dürfte vielleicht der interessantere werden, weil er gleichzeitig ein Stück menschlicher Kultur oder auch Unkulturgeschichte — wie man es gerade nehmen will — verarbeiten muß. Versuche einer derartigen Darstellung sind zwar schon gemacht worden, doch halte ich keinen derselben für gelungen. Der Anthropologe doziert etwa so: Bei allen Völkern, angefangen von den noch ganz im Urzustande steckenden Südseeinsulanern bis hinauf zu den Bewohnern nördlichster Eismeere, sind es von jeher nur einige ganz wenige Punkte gewesen, die gewissermaßen den Anfang menschlich-kultureller Entwickelung vom tiefsten Nomadenzustand zu einer höheren Stufe der Gesittung bezeichneten. Der nackte Troglodyth nördlicher Zonen benützt das Fell erbeuteter Tiere, seinen Leib vor Kälte zu schützen; der Südseeinsulaner aber, dem die heiße Sonne die Haut braun gefärbt, trägt einen Gurt um seine Lenden, an dem allerhand schöne Dinge, Perlen, Korallen und bunte Steine, herabhängen. Der Zoologe geht noch einen Schritt rückwärts und weiß reizende Geschichten vom Liebeswerben des Paradiesvogels, von der Art wie Tiere sich zu hochzeitlichen Festen zu schmücken verstehen, zu erzählen. So viel ist sicher, der menschliche Schmuck ist so alt wie der Mensch selbst und der Trieb, aus dem er entspringt, ist bei der Tierwelt schon so ungemein ausgeprägt, daß unsere modernen Naturwissenschaftler wie Häckel und C. van Baer, die Darwins Theorie von der Abstammung des Menschen in ein neues, exakt wissenschaftliches System gebracht haben, recht daran taten, auf solche Ähnlichkeiten hinzuweisen.

Aber noch ein Anderes wird eine anthropologisch historische Betrachtung der Schmuckkunst mit Sicherheit ergeben. Auch die Anschauung von dem, was der Mensch von Urzeiten an als Schmuck betrachtete, ist überraschend gleichartig bei den verschiedensten Völkern gewesen und sie ist sich durch Jahrhunderte hindurch so treu geblieben, daß eine mit allem mondänen und zeitgemäßen Raffinement und mit höchster künstlerischer Vollendung ausgeführte Schmuckkunst eines *Philippe Wolfers* in ihren Grundideen und der Art, wie die Dinge der leblosen und lebendigen Natur zu Prachtstücken verarbeitet wurden, die den menschlichen Körper zu zieren bestimmt sind, genau den primitiven Amuletts, Steinstücken und dem ganzen bunten Durcheinander, der am Gürtelbande eines Feuerländers baumelt, homogen erscheinen. Das Exempel läßt sich bis auf den i-Punkt durchführen. Wenn wir genau wissenschaftlich vorgehen wollten, müßten wir auch noch einiges über Eitelkeit und Scham, den Urfaktoren, die dem Werden und Entstehen des Schmuckes vorgearbeitet haben, sagen. Vor allem aber dürfte es von Interesse sein, sich einmal den Urzweck jeglichen Schmuckes vorzuhalten. Es gibt im Nomadenzustand lebende Völker, bei denen der Schmuck ein wesentlicher Teil der Kleidung ist, ja diese selbst verkörpert. Wieder taucht das Bild jenes Südseeinsulaners vor uns auf, der sich ohne seine muschelgeschmückte Schnur, die er um die Hüften zieht, so furchtbar nackt vorkommt, daß in seinen Zügen sich deutlich etwas wie verletztes Schamgefühl ausspricht. Man könnte also hier behaupten, daß Schmuck Kleidung, ein Teil derselben oder gar diese selbst ist. Doch ist dieser Fall so selten, daß wir ihn ruhig als eine Ausnahme kennzeichen dürfen. Der wahre Zweck des Schmuckes ist ein ganz anderer und auch darin sind sich die Zeiten von Urbeginn



ABENDDÄMMERUNG. GESCHLIFFENE KRISTALLVASE MIT SILBERVERGOLDETEN VERZIERUNGEN VON PH. WOLFERS. GESETZLICH GESCHÜTZT

an so merkwürdig treu geblieben. Nicht zum Verhüllen ist er da, sondern zum Entblößen. Er spekuliert im Grunde ungemein stark mit der Sinnlichkeit, er hat etwas von Indiskretion an sich; er versucht die Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Punkte hinzulenken. Ein neapolitanisches Fischermädchen trägt in seinen kleinen Ohren große goldene Ringe, die unwillkürlich die Aufmerksamkeit des Betrachters von den Ohrringen auf die schön geformten kleinen Ohren lenken. Ein blitzendes Diamantenkollier um den entblößten Hals einer schönen Frau ist wie ein Hinweis auf den Reiz der nackten Schönheit, und ein kleiner Brillant an dem Goldfinger einer feinen, edelgeformten Frauenhand hält den Blick fest und nimmt sich aus wie ein Interpret ihrer zart geführten Linien. Die Italiener in der Blütezeit der Renaissance, vornehmlich die Florentiner Frauen am Hofe des Lorenzo Magnifico haben, wie ihre Porträts beweisen, ein sehr feines Gefühl für den künstlerischen Wert von Schmuckstücken besessen, die Geschmacklosigkeit eines überladenen Schmuckes trat erst in den Zeiten auf, als die Fülle des Schmuckes ein Maßstab für finanzielle Wertschätzung wurde. Die heutigen Italienerinnen, die sich fast ohne Ausnahmen mit bunten Steinen übermäßig zu behängen lieben, haben nichts mehr vom Geschmacke jener alten Florentinerinnen, und auch anderwärts ist leider die Geschmacklosigkeit noch nicht im Abnehmen begriffen.

Und noch etwas ist bei einer historischen Betrachtung über die Entwickelung des Schmuckes bemerkenswert, nämlich das Material. Wie der Südseeinsulaner sich seine bunten Steine und Korallen auf der Schnur zusammenreiht, — die seltensten sind stets die wertvollsten — so verarbeitet der moderne Juwelier Materialien, die unserem heutigen Geschmacke wert erscheinen, nicht immer durch ihre Schönheit — sondern durch ihre Seltenheit. Ich bin offen genug, zu gestehen, daß ein geschliffener Achat, eine satt gefärbte Koralle meinem Auge oft schöner erscheinen, als die wundervollste Perle, die für einige Tausende nicht zu haben ist. Wir Menschen leiden eben ohne Ausnahme an dem großen Geburtsfehler, durchweg bei Wertschätzung der Dinge mehr auf die Seltenheit als auf die reine künstlerische Schönheit zu sehen. Das ist auch auf anderen Gebieten so, und es geht schon Völkern der untersten Kulturstufe ähnlich.

Und endlich noch ein Wort zum künstlerischen Vorwurf der sogenannten Schmuckkunst. In einem ethnographischen Museum kann man oft die wunderbarsten Dinge sehen. Da sind in Vitrinen Amuletts mit Bildern von Götzen und Tieren, bunt bemalt oder



PH. WOLFERS. ANHÄNGER MIT SCHMETTERLINGSMOTIV AUS EMAIL UND EDELSTEINEN. GESETZLICH GESCHÜTZT

durch Steinchen verziert, ausgestellt. Die ganze lebendige Natur kehrt in diesen primitiven Stücken wieder und wenn wir unsere Abbildungen einer brillanten und ganz neuzeitigen Kunst betrachten, finden wir auch hier staunend Ähnlichkeiten mit der künstlerischen Ideenwelt unterster Nomadenvölker. Ich kann es nicht für besonders geschmackvoll halten, wie es das 18. Jahrhundert liebte, jenes eigenartige gefühlsbarocke und oberflächliche Zeitalter, Porträts von Menschen, die einem nahe stehen, mit sich am Leibe herumzutragen. Oder man denke gar an die Broschen mit Porträts und fremden Büsten in Elfenbein aus Großmutterstagen. Wer staunt heute nicht über diese Fülle ästhetischer Entartung. Ich glaube, diese Vermächtnisse wirken auf unseren heutigen Geschmack so deprimierend, weil das Gegenständliche, das in ihnen verarbeitet wurde, mit der realen alltäglichen Welt zu eng zusammenhing. Auch Schmuckkunst ist ein Teil der großen Kunst, und ebenso wie diese niemals nur Natur sein kann, so wird heute derjenige Schmuck am höchsten bewertet, der am individuellsten auf die Persönlichkeit berechnet, der am phantasievollsten die Dinge der Natur in neue, linienfrohe Formen zu bringen versteht. Ein Schmuckstück, wenn es überhaupt als Kunstwerk gelten soll, hat in erster Linie mit der Person zu rechnen, für die es bestimmt ist. Es muß sozusagen der Person, die es trägt, auf den Leib gearbeitet sein. Da nun höchst selten aber Schmuckstücke wie Kleidungsstücke »nach Maß« geliefert werden, man vielmehr darauf angewiesen ist, größtenteils »fertig« zu kaufen, so ist hier weniger der Geschmack des Juweliers, der zahlreiche Muster seinen Kunden vorlegt, als vielmehr der Geschmack des Käufers maßgebend.

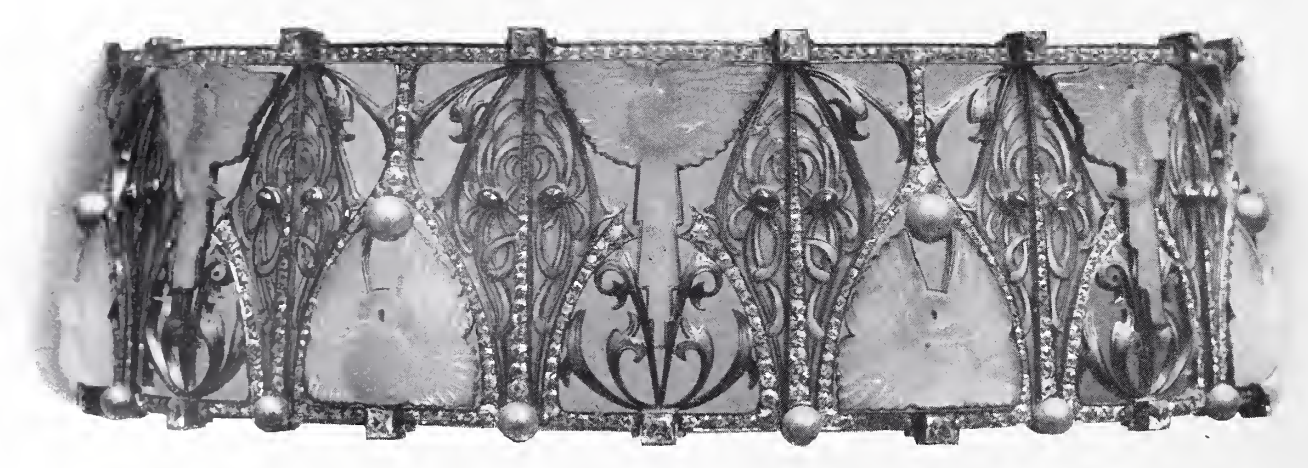


PH. WOLFERS. ANHÄNGER MIT FASANENMOTIV AUS EMAIL UND EDELSTEINEN. GESETZLICH GESCHÜTZT



DIE EIDECHSEN. GESCHLIFFENE KRISTALLVASE MIT SILBERVERGOLDETEN VERZIERUNGEN VON PH. WOLFERS. GESETZLICH GESCHÜTZT

Philippe Wolfers, der als einer der feinsinnigsten belgischen Schmuckkünstler gilt und unter den Juwelieren Europas unzweifelhaft einen hohen Rang beanspruchen darf, zeigt an den hier abgebildeten Proben seiner eleganten Kunst, die sich nicht allein auf Schmuck beschränken, einige besonders hervorstechende Züge, die wir als beherzigenswerte Beispiele vor allem betonen möchten. Auffallend ist des Künstlers Vorliebe für die Tierwelt, die in der verschiedenartigsten Stilisierung in seinen Werken immer wiederkehrt. Vornehmlich Vögel, deren schönes glänzendes Gefieder, wie es Pfauen und Fasanen haben, seinen farbigen Sinn bei der Verwendung edler Gesteine reizen, deren stolzes Gebaren und schlanke Formen etwas Verwandtes mit der Erscheinung schöner Frauengestalten hat, pflegt er gerne zu verwenden. Man sehe daraufhin seine Broschen und Vorhänger an. Ganz deutlich verkörpert sich diese künstlerische Idee bei der hier wiedergegebenen Statue eines jungen Mädchens mit Pfau, die Wolfers als elektrischen Beleuchtungsapparat für eine größere Halle ausgeführt hat. Auch abgesehen von diesem rein praktischen Zweck wirkt die Gruppe als Kunstwerk ungemein bezaubernd. Es steckt so viel Verwandtes, so viel Gemeinsames in der weißen, sinnenden, traumumfangenen Marmorfigur, die



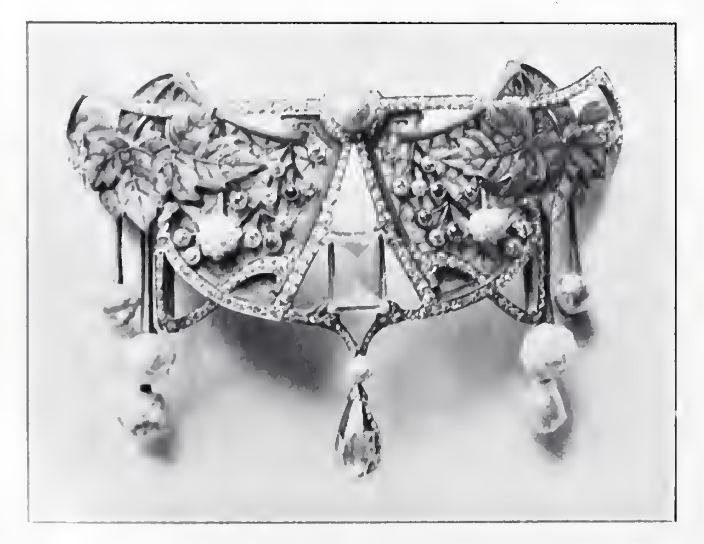
PH. WOLFERS. KOLLIER AUS GESCHLIFFENEN KARNEOLEN. EMAIL, PERLEN UND EDELSTEINEN. REIHER- UND SCHWANENMOTIV. GESETZLICH GESCHÜTZT

den aus Bronze mit durchscheinendem Email geformten Pfau im Arme hält. Auch die kostbare Schmuckkassette, die Eigentum des Königlichen Museums in Brüssel ist, hat einen ähnlichen Gedanken dekorativ zu verwerten gewußt. Die wunderbare Pracht dieses Stückes läßt sich etwa ahnen, wenn wir daran denken, daß dies Kleinod aus Silber, emailliertem Gold, Perlen und geschnittenen Opalen zusammengesetzt ist. Wolfers Kunst ist da unzweifelhaft am stärksten, wo er wie bei den besprochenen Stücken seine Vögel stilisieren kann. Auch bei seinem hier gleichfalls wiedergegebenen Kollier aus geschliffenen Karneolen läßt er, in Email ausgeführt, Reiher- und Schwanenmotive anklingen, was dem an sich toten Schmuckwerk zu Leben verhilft. Und wie er bei seinen Broschen und Vorhängern mit Vorliebe diese gefiederten

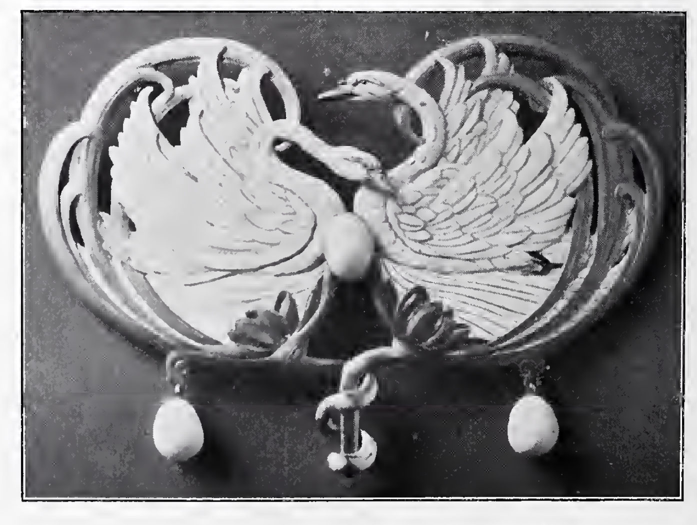


PH. WOLFERS. ANHÄNGER MIT PFAUENMOTIV AUS EMAIL, PERLEN UND EDELSTEINEN. GES. GESCHÜTZT

Lieblingstiere verwendet, so bei seinen Vasen, Reptilien, Eidechsen und Fledermäuse. Man kann nicht leugnen, daß sich auch hier offen eine tiefere Idee ausspricht. Eine Verbindung von Inhalt und Hülle, von Blumen, die diese Vasen zu füllen bestimmt sind, die draußen in der freien Gottesnatur im Erdboden stecken, wo sich das Getier zu ihren Füßen tummelt und den auf den geschliffenen Kristallvasen angebrachten silbervergoldeten Tiergestalten tritt deutlich zutage. In diesen Stücken liegt Wolfers ganze Stärke. Daß er aber auch als reiner Plastiker, unabhängig von kunstgewerblichen Nebenzwecken, hervorragende Qualitäten besitzt, beweist sein prächtiges Hochrelief mit dem Kreislauf der Stunden, das als Kaminaufsatz zu wirken bestimmt ist. Alles in allem: ein Künstler erlesenen Geschmackes ist es, den wir heute vorführen.



PH. WOLFERS. BROSCHE AUS GOLD UND EDELGESTEIN. GES. GESCHÜTZT



PH. WOLFERS. MANTELAGRAFFE MIT SCHWANENMOTIV UND PERLEN. GES. GESCHÜTZT



PH. WOLFERS. JUNGES MÄDCHEN MIT PFAU. ELEKTRISCHER BELEUCHTUNGSAPPARAT FÜR EINE HALLE.
FIGUR AUS MARMOR IN BEINAHE NATÜRLICHER GRÖSSE. DER PFAU AUS BRONZE
MIT DURCHSCHEINENDEM EMAIL. GES. GESCHÜTZT.

NETSUKE

VON RICHARD GRAUL



HOLLÄNDER MIT EINEM KAMPFHAHN IN DEN ARMEN. ELFENBEIN-NETZKE

Unser Wissen um die Kunst der Japaner ist noch jung. Erst nach dem Bekanntwerden von Werken der guten Kunst Altjapans auf der Pariser Weltausstellung von 1878 begann die ernsthaftere Beschäftigung mit den mannigfachen Erzeugnissen japanischer Kunstfertigkeit. Zunächst sammelte man ein wenig auf das Geratewohl, und die ersten Enthusiasten in Frankreich und England vermochten unter den Waren, die der Kunstmarkt brachte, nicht gleich das wirklich Gute von dem Minderen zu scheiden. Erst nach und nach wich die Freude am malerisch Exotischen einem gründlichen Studium und Vordringen zur Erkenntnis des charakteristisch Japanischen, der strengeren, herberen Kunst Altjapans. Künstler, namentlich des impressionistischen Kreises in Frankreich, und begeisterte Kunstfreunde, die nach neuen Sensationen lüstern waren, wie die Gebrüder Goncourt, wie Burty, gehörten zu den eifrigen Sammlern — erst aller japanischen, dann nur einer ausgesuchten japanischen Kunst. So bildete sich namentlich in Frankreich bald eine Kennerschaft aus, aber es dauerte lange, ehe die öffentlichen Sammlungen von der japanischen Invasion Kenntnis nahmen. Noch in einem Briefe Philipp Burtys aus dem Jahre 1891 wurde über die Indifferenz der Pariser geklagt und in Wien um Teilnehmer an einer Versteigerung japanischer Kunstwerke geworben. Aber Deutschland und Österreich lagen damals noch durchaus im Banne des Tapezierer-Japans, für das Sullivans Operette allenthalben Propaganda gemacht hatte. Ende der achtziger Jahre gab es in den Landen deutscher Zunge noch keinen ernsthaften Sammler japanischer Kunst. Justus Brinckmann in Hamburg begann in aller Stille den Grundstock zu der berühmten Sammlung des Hamburgischen Museums für Kunst und Industrie zu legen, und mit ihm wurden noch andere auf den Reiz und den künstlerischen Wert japanischer Kunst aufmerksam. Zu den allerersten Japanfreunden gehörte auch *Albert Brockhaus* in Leipzig, der bereits 1877, also bald nach den ersten eindrucksvollen Erfolgen des japanischen Kunstgewerbes auf der Wiener Weltausstellung von 1873, begonnen hatte, jene interessanten Schnitzwerke, die sogenannten Netzke (Netsuke) zu sammeln, die wie eine Art Knopf am Gürtel (obi) der Japaner das Gehänge des Rauchgeräts, der Medizindosen (inro) festhalten (siehe unsere Abbildungen). Der »gemeine« Europäer-Kunstgeschmack hatte zuerst in den vielartigen niedlichen Netzkes nichts als eine Art Nippes, zwecklosen Zierat erblickt, und oberflächliche Betrachter und mißgünstige Beurteiler Japans sehen noch heute in diesen Dingen nur eitle Spielereien, Allotria, die ein ernsthaftes Studium nicht wert sind. »Die Dekadenzkunst eines subjektivistischen Zeitalters« ruft der eine, »a boxful of incongruous, unnecessary, inexcusable gew-gaws« greint der andere.

Zum Glück sind das nur dilettantische Äußerungen solcher, die noch nicht hinter die Wahrheit gekommen sind. Wir wissen jetzt genug von Japan, um der Kunst Japans nichts Unvernünftiges mehr zuzutrauen. Wir wissen, daß gerade die Zweckmäßigkeit eine Haupttugend der gewerblichen Künste ist. Und gerade in Ansehung dieses Zweckes lernen wir immer mehr den vorbildlichen Wert dieser Gebrauchskunst schätzen. Der moderne orientierte Sammler weiß die Gegenstände seiner Neigung aber auch als Kulturdokumente von größter Aufrichtigkeit zu betrachten, er geht den geistigen Fäden nach, die das künstlerisch veredelte Gebrauchsgerät verbindet mit dem Fühlen und Denken eines Volkes. Eine



DER GLÜCKSGOTT HOTEI MIT EINEM KIND AUF DEN SCHULTERN. ELFENBEINNETZKE VON YOSHI-TOMO. 18. JAHRH.

ganze Welt innerer Beziehungen tut sich ihm auf, und allmählich lernt er den fremden Sinn, die fremde Schönheit empfinden und bewundern.

Trotzdem *Albert Brockhaus* seine Sammeltätigkeit auf die Netzke beschränkte, umspannt er ein Gebiet so weit und so reich an Gehalt, so mannigfach in Form und Erscheinung, daß es alle Möglichkeiten künstlerischer Darstellungskraft umschließt. So mußte er in seinem »*Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst*« die wichtigsten Gebiete japanischer Bildkunst nach Material, Technik und Stil behandeln, und es ist ihm vortrefflich gelungen, des vielseitigen Stoffes Herr zu werden. Auf das Anschaulichste werden wir in die Verwendungsweise der verschiedenen Netzkearten eingeweiht, sorgfältig wird geschildert, welche Materialien bearbeitet werden, dabei sind aus der Praxis des Sammlers wertvolle Beobachtungen eingeflochten über die Erhaltung, die Fälschung von Netzkes. Es folgt eine das Wesentliche betonende Charakteristik des künstlerischen Ingeniums der Japaner — der Hinweis auf die impressionistische Schärfe der Naturbeobachtung, auf die Kunst abbrevierender Stilisierung, auf die Virtuosität der Hand, den Humor der Schilderung. Nach diesen einleitenden Bemerkungen werden die literarischen Quellen für das Studium der Netzke betrachtet. Es folgt eine geschichtliche Übersicht über die Netzkekunst in drei Perioden von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Sehr dankenswert ist die kurze Abhandlung über die Schwierigkeiten, die dem Europäer Schrift und Sprache der Japaner bereiten. Daran schließt sich eine umfängliche, mit größter Sorgfalt gearbeitete Künstlerliste, ein Verzeichnis der auf Netzkes beobachteten Schriftzeichen mit Registern und endlich ein genauer beschreibender Katalog der Sammlung Brockhaus.

Diese Sammlung umfaßt 1170 Nummern. Sie ist aber nicht nur eine der größten Sammlungen ihrer Art, sie ist auch eine der besten, die es gibt. In der Anordnung der Gruppen dieses Katalogs hat sich der Verfasser von den Motiven der Darstellungen leiten lassen. Ohne Zweifel hat er damit das praktischste Prinzip der Einteilung gewählt, dasselbe, das anfänglich auch bei der Ordnung der japanischen Schwertstichblätter beliebt gewesen ist. Wenn man neuerdings die chronologische Ordnung der Tsuba (so z. B. Hayashi) vorgezogen hat und sogar versucht hat, genealogische Gruppen einer Einteilung der Tsuba zugrunde zu legen (Jacoby), so würde das doch bei den Netzkes nicht nur wegen der Lückenhaftigkeit unserer Kenntnisse, sondern auch deshalb untunlich gewesen sein, weil die verhältnismäßig jüngere Netzkekunst bei weitem nicht so viel Geschlechter oder Sippen von Netzkeschnitzern aufzuweisen hat wie beispielsweise die Stichblattkünstler. So gruppiert Brockhaus: Götter, Heilige, Teufel — dann chinesische und japanische Sagen — dann bürgerliche Berufe und Gebrauchsgegenstände, Zoologie und Botanik, Masken. In diesem willkürlichen aber praktischen Umkreise bespricht der Verfasser die Netzke, die er nach ihrem Gehalt mit einem Aufwand gründlicher Gelehrsamkeit erklärt. Aber der wissenschaftliche Eifer allein ist es nicht, der diesem fleißigen Buche eine bleibende Stelle in unserer noch so schmalen Literatur über die Kunst Japans anweist. Fragen nach der Datierung einzelner Stücke, nach den Wechselbeziehungen zwischen China und Japan und anderes mehr werden bei fortschreitender Forschung schärfer gelöst oder gestellt werden können — nicht aber wird sich so bald wieder ein Autor finden, der mit der gleichen Innerlichkeit an dem Gegenstande seiner Studien hängt. Nicht selten sind in dem Buche die Beobachtungen über gewisse künstlerische Fragen in einer Weise niedergelegt, die eine lebhaftere Erregtheit des Verfassers nachempfinden läßt; wir stoßen auf Worte,



NETZKE IN FORM EINER NO-MASKE. HOLZ. 18. JAHRH.



FÜNFTEILIGE MEDIZINDOSE (INRO) MIT DARSTELLUNG EINES SCHAUSPIELERS IN GOLDLACK (18. JAHRH.); DER SCHIEBER (OJIME) AUS ELFENBEIN; DAS NETZKE IN MANJUFORM AUS GOLDLACK



PETSCHAFTNETZKE
IN FORM EINES LÖWEN
AUS HOLZ

die seine Ergriffenheit von der Kunst Japans, seine gesunde Witterung für künstlerische Meisterarbeit offenbaren. Nicht bloß die Vielseitigkeit, die klare Betonung typischer oder charakteristischer Stücke, auch die feinfühlige Wertung künstlerischer Qualitäten verleiht der Sammlung Brockhaus unter ihresgleichen eine ganz bevorzugte Stellung.

Die Illustration des 482 Seiten starken Bandes ist reich und in der Ausführung so vorzüglich, wie sie sich nur ein Autor, der zugleich sein eigener Verleger und Drucker ist, leisten kann. Außer 272 schwarzen Abbildungen enthält der stattliche Band 53 auf das Sorgsamste bunt ausgeführte Reproduktionen. Jede Tafel enthält nur eines der bunten Netzke und sei es noch so winzig, es präsentiert sich dem Studium mit all der Prätention, auf die so kunstreiche Kostbarkeiten Anspruch erheben dürfen. In diesem Aufzug wird es den »Netsuke« nicht schwer werden, sich und ihrem glücklichen Sammler eine Gemeinde aufrichtiger Japanfreunde zu werben!



GELDTASCHE IN SACKFORM MIT DARSTELLUNG
DES GLÜCKSGOTTES HOTEI, AUS KUPFER
DIE GÜRTELKLAMMER AUS KNOCHEN

Sämtliche Netzke-Abbildungen aus der Sammlung Albert Brockhaus in Leipzig

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

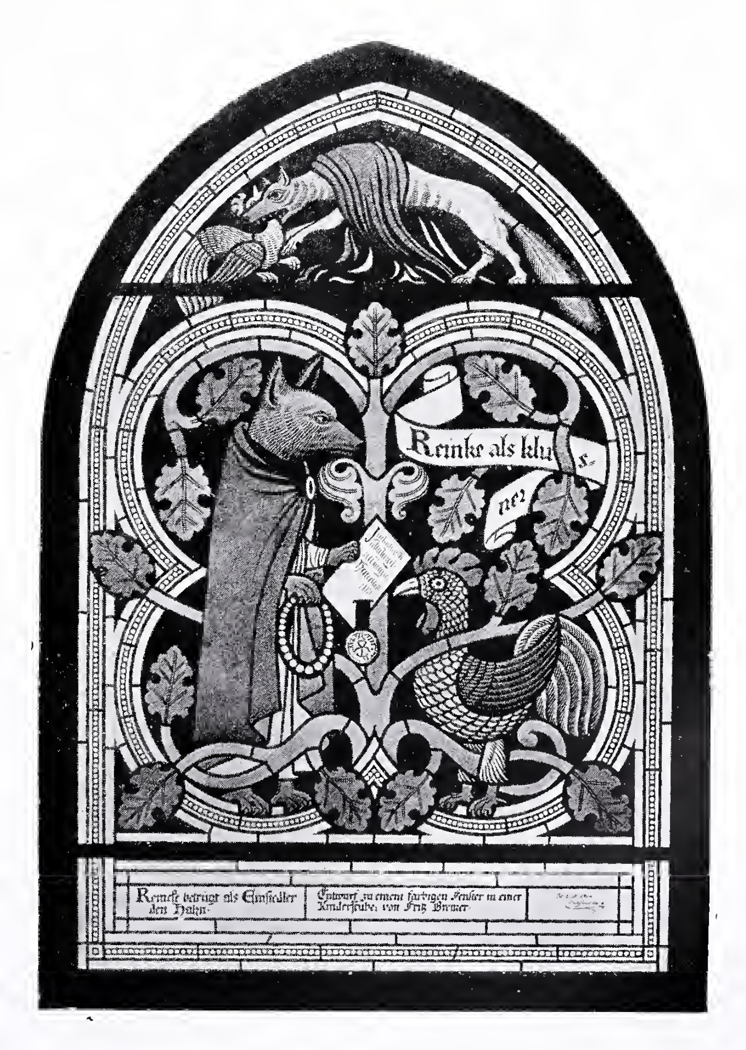
IDEALISMUS IM KUNSTBETRIEB DER HOCHSCHULEN [1])

Von H. Bergner

E. v. Mirbach erzählt in seiner »Geschichte der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche« (Berlin, 1897) eine kleine bemerkenswerte Episode. Als man die feineren Steinmetzarbeiten der Kapitäle, Friese und Bogenfelder für die im Übergangsstil entworfene Kirche begann, ließ der Architekt nach Entwürfen »in modern realistischem Geist«, also offenbar nach eigenen Erfindungen arbeiten. Die Sachen fielen aber so ungenügend aus, daß Ihre Majestät befahl, sich an die bewährten Vorbilder zu halten. Die gefertigten Stücke wurden also beiseite gelegt und Nachbilder der »berühmten Portale« von Gelnhausen, Brauweiler, Maria Laach usw. geschaffen, die angeblich von »überraschender Schönheit und großartiger Wirkung« sind. Das ist bezeichnend. Nachdem unsere Architekten ein halbes Jahrhundert lang sich in der *Reproduktion der historischen Stile* geübt haben, ist der geringste Schritt über die Nachahmung hinaus ins Gebiet der freien Schöpfung ein Fehlschlag. Und dies Beispiel steht nicht vereinzelt. Man kann die Kirchen, Rathäuser, Postgebäude und sonstige öffentliche und private Bauten zu hunderten nennen, in denen der Baumeister lediglich die sichere, stilgerechte Beherrschung einer historischen Formenwelt ohne eigene, persönliche Note, ohne freie selbsttätige Schöpferkraft offenbart. Der unverwüstliche Schönheitswert der alten Stile bringt meist noch sehr gute Gesamtwirkungen hervor, wenn der kopierende Kunstjünger nicht gar zu pedantisch und symmetrisch veranlagt ist, aber der Kenner hat nur das zweifelhafte Vergnügen, die »Echtheit« der zusammengestoppelten Motive festzustellen und immer wieder alte Bekannte zu begrüßen. Wer den Inhalt einiger der beliebten Vorlagenwerke und Musterbücher im Kopf hat, kann dies Vergnügen doppelt genießen.

An sich ist dieser Zustand noch kein nationales Unglück. Auch die deutsche Renaissance ist solche Nachahmungskunst gewesen; ja sie ist in ihren Ursprüngen und Quellen noch viel papierner als unsere Neuromantik. Aber wir wollen doch höher hinaus. Wir ringen doch um den Stil der Zukunft, den germanischen Stil. Eine Frühgeburt des Gärungsprozesses liegt bereits zu unseren Füßen, der *Jugendstil*. Maler und Kunstgewerbler haben das Zwitterding gezeugt. Man fühlt das leicht heraus. Es fehlt die tektonische Gebundenheit, das struktive Knochengerüst. Farben und Stimmungen machen noch keine Baukunst. Die Architekten haben dem Vorgang ziemlich kühl zugeschaut und sind, wenigstens soweit »monumentale« Aufgaben in Frage kommen, den alten Stilen treu geblieben. Die Lücke klafft jetzt so weit wie möglich und man muß gespannt sein, wann und wie sich einmal beide Strömungen vereinigen.

Ein drittes Element kommt hinzu, die *Volkskunst*. Nachdem schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts der »Schweizerstil« eine ziemlich oberflächliche und unwahre Pflege gefunden hatte, öffnete die Regeneration der englischen Privatbaukunst allmählich die Augen für die schlichte Schönheit des Bauernhauses, des kleinen Bürgerhauses. Man schätzte daran das Anspruchslose, Sachliche, Werktüchtige. Während unsere Maurerpoliere sich noch mit den verlogenen Stuckfassaden abquälen, schaffen die besten Baukünstler in der Art wie sie einst dem biedern Maurer- und Zimmermeister eigen war, suchen die Reize der rhythmischen Massengliederung, des unsymmetrischen Aufrisses, der gebrochenen Straßen und lauschigen Winkel wieder zu verkörpern. Alte Techniken, alte volkstümliche Ornamente werden hervorgezogen und zu neuen Ehren gebracht. Der Blick geht von hier aus weiter rückwärts. Der skandinavische Holzbau mit seiner noch romanisch gefärbten Ornamentik fesselt Gelehrte und Künstler. Ja, hinter ihm liegt noch ein unentdecktes Land, die Kunst der Merowinger, der Völkerwanderung, der Bronzezeit. *Das Urgermanische ist im Begriff, aus langem, totenähnlichem Schlaf zu erwachen.* Der deutsche Geist in all seiner herben Kraft will und wird die schöne, aber fremde Hülle brechen, mit welcher die romanische Kultur ihn so lange umwunden hat. In diesen aus der Tiefe des Volksbewußtseins brechenden Strömungen sind andere Künste, denken wir an Wagner und Ibsen, weit voraus. Aber hundert Begleiterscheinungen im ganzen Geistesleben, spontan, scheinbar zusammenhangslos, springen aus derselben Quelle, ringen nach demselben Ziele. Es gibt doch sehr zu denken, daß selbst die Frömmigkeit gerade in den zartesten und empfindlichsten Herzen mit immer stärkerer Stimme den Ruf formuliert: »Los vom kranken, jüdischen Paulinismus, zurück zum ‚Germanen' Christus.« Würde uns jetzt ein universales Genie geschenkt, das aller Künste und Gelehrsamkeit Meister wäre, ja nur ein Sprecher, der den dunklen



FRITZ BREMER. DAS DEUTSCHE TIEREPOS ALS MOTIVENQUELLE. MITTELGOTISCH. AUS SEESSELBERG »HELM UND MITRA«

[1]) Im Anschluß an: F. Seesselberg, Helm und Mitra. Studien und Entwürfe in mittelalterlicher Kunst. 13 Seiten Text, 65 Tafeln in Licht- und Farbendruck. Berlin, E. Wasmuth, 1905. In Mappe M.



DAS TRISTANMOTIV IN SCHERZHAFTER VERWERTUNG. ENTWURF VON ALFRED HERRMANN. AUS SEESSELBERG »HELM UND MITRA«

so kann man sich des nur innig freuen. Hierin fehlt es seit Schwind und Ludwig Richter nicht an Verständnis.

Der Unterricht gestaltete sich nun so, daß in einer Vorlesung mit Lichtbildern die Grundlage der Ornamentik und ihre Vorstellungskreise lehrhaft dargeboten werden, frei und weitherzig in Gruppen geteilt, etwa das Bronzezeitalter, die orientalischen Teppichmuster, die Motive der Edda, der Bibel und Legende, der epischen und lyrischen Poesie, der Miniaturen und Münzen, die Stilisierung der Pflanzen- und Tierformen usw. Von hier aus werden die Schüler sogleich in die schöpferische Arbeit geführt. Im »Stegreifskizzieren« werden gruppenweise bestimmte und scharf formulierte Aufgaben — Tafel 11 gibt ein handschriftliches Beispiel des Lehrers wieder — ohne Benutzung von Vorlagen gelöst, etwa ein Glasfenster mit Aegirs Töchtern, ein Kapitäl mit den Verdiensten der Zisterzienser, eine Kinderstubenbank mit Erlkönig, eine Konsole mit dem Meßopfer, eine Kanzel mit dem hl. Benedikt, ein Teppich mit Tristan und Isolde, ein Fries mit Sulamith

Drang in überzeugende, hinreißende Worte faßte, so würde gleich die ganze Nation sehen, wo Alles hinaus will.

Auf dem Boden dieser mächtigen Geistesbewegung, welche sich als »Verdeutschung der Kunst und Kultur« bezeichnen läßt, steht das methodische Werk Seesselbergs »Helm und Mitra«. Es gibt Rechenschaft von Vorlesungen und Übungen, wie sie dieser rühmlichst bekannte Gelehrte an der Königlich technischen Hochschule in Charlottenburg seit mehreren Jahren veranstaltet hat. Gegenüber einer zeichenfertigen Kompilationskunst, wie sie in Vorlesungen, Semester- und Examensarbeiten, Preisbewerbungen usw. leicht zu verknöchertem Ansehen gelangt, will Seesselberg die idealen Momente, die Gedankenwelt, die religiösen und dichterischen Vorstellungen, die geistigen Schätze der Vergangenheit zum Ausgangspunkt und belebenden Kern des Unterrichts machen und den Schüler in den Stand setzen, nicht aus dem Handgelenk nach der Schablone, sondern aus Herz und Gemüt nach dem Geist der Alten schaffen. »Helm und Mitra« sollen die beiden Quellgebiete bezeichnen, das mythologisch-deutsche und das religiös-romanisch-orientalische, aus denen unsere alte Kultur geflossen ist und welche die der Zukunft nähren werden. Er hätte auch Kreuz und Schwert, oder Krummstab und Hammer oder Gral und Edda sagen können. In der Gleichwertung beider Faktoren — ich schätze das ganz besonders hoch — verrät sich der erfahrene nüchterne Historiker. Denn daß deutscher Volksglaube und Heldensang auf keine Weise tot zu machen sind, wird nunmehr immer klarer. Und ebenso tief und unverwüstlich ist das Christentum mit dem deutschen Geist verwurzelt, auch das katholische. Wenn Seesselberg die mystischen, liturgischen, symbolischen und legendären Elemente des Mittelalters aus seiner tiefen Kenntnis heraus künstlerisch neugestaltet, so brauchte er sich gewiß vor niemand zu entschuldigen. Denn diese Gedanken- und Formenwelt gehört beiden Konfessionen als Erbe der Väter ungeteilt an. Und er wird später vielleicht staunend bemerken, daß sich sein Ideal, die innige Vermählung beider Faktoren, der christlichen und der Laienkultur in der Malerei, Plastik und Baukunst der Hohenstaufenzeit schon einmal in kurzer, glänzender Blüte vollzogen hat. Auch wenn er Sage und Märchen, Tanz-, Trink- und Kinderlied, Schwänke und Volkshumore seinen Schülern zur Bearbeitung vorlegt,

und dergleichen. In anschließenden Übungen werden dann die Entwürfe dem gewählten Stil und Material entsprechend genau durchgearbeitet. Ein Sonderkursus in Holzarchitektur führt in den nordischen Holzbau ein, um ihn für romanische Möbelformen fruchtbar zu machen. In Deutschland fehlen ja die romanischen Holzformen fast ganz und die Architekten haben sich damit beholfen, die Steinformen auf Türen, Gestühle, Kanzeln und Altäre zu übertragen. Hier wird also eine klaffende Lücke glücklich geschlossen. Aber auch für Architekturen — Kirchen, Museen, Jagdhäuser, Schifferheime — erweist sich der Block- und Reiswerkbau mit seinen reichen Flachornamenten als ungemein bildungsfähig und malerisch wirksam. Die gleichen Qualitäten hat auch der Fachwerkbau der Renaissance, nur ist er stilistisch völlig ausgereift und durchgebildet und es handelt sich mehr darum, dem Schüler das Verständnis für das Lokalkolorit, die städtische, ländliche und landschaftliche Eigenart unverlierbar einzuprägen. Der Unterricht im Detaillieren hatte schließlich die Aufgabe, Profile und Ornamente womöglich in natürlicher Größe auszutragen, und die Proben sind so rein, daß der strengste Purist nichts daran aussetzen kann.

Von diesem Lehrverfahren geben also die Tafeln



TISCHDECKE UND KISSENBEZUG
HANDTAMBOURIERARBEIT VON LOUISE MATZ-LUBECK



HANDSTICKEREIEN VON LOUISE MATZ-LÜBECK

Rechenschaft. Es sind bis auf zwei die Arbeiten der Schüler in allen Stadien der Ausführung. Und man kann sagen, daß die umfassende Geistesbildung und Gemütstiefe des Lehrers in den Herzen seiner Studenten gezündet und Früchte gezeitigt hat, welche für die Zukunft verheißungsvoll sind. Neben einer verfeinerten formalen Bildung tritt uns überall der Reichtum der Ideen, der Schwung neuer Vorstellungen und die schöpferische Lust bald in hohem Ernst, bald in liebenswürdigem Humor entgegen.

Man muß sich immer mehr von dem Bilde losmachen, als könne einer der historischen Stile, etwa die Gotik, der Stil der Zukunft werden. Soweit sich sehen läßt, werden sie noch lange Zeit nebeneinander hergehen, ja sich durch bessere Erkenntnis noch schärfer gegeneinander differenzieren und gegen Mischung und Ineinanderfließen wehren. Es ist sogar wahrscheinlich, daß als neuer Konkurrent ein altgermanischer Stil hinzutritt und neben der kraftvoll auflebenden Backsteinkunst würde sich der Holzbau gewiß breite Gebiete erobern, wenn ihm nicht die erste Lebensbedingung, der Holzreichtum, genommen wäre. Die Architektur des 20. Jahrhunderts wird also noch stilreicher, gelehrter, bunter werden als die des verflossenen, zumal wenn der Jugendstil, die Eisen- und Glaskonstruktion zu eigenen monumentalen Kunstformen gelangen sollten. Gegen diese Perspektive, die das Ziel immer weiter hinauszurücken scheint, hilft kein Deklamieren. Vielleicht wird man später einmal dies virtuose Spiel auf allen Instrumenten den »deutschen Stil« nennen. Jedenfalls ist die Vielherrschaft erträglich, ja versöhnlich, wenn sich in allen ihren Provinzen der Kern unseres Volkstums, seine Poesie und Geschichte, sein Glauben und Hoffen, sein Weinen und Lachen in aller Freiheit und Weite ausleben darf. Auf diesem Wege fühlen wir uns durch »Helm und Mitra« einen tüchtigen Schritt vorwärts gebracht.

ARBEITEN VON FRAU LOUISE MATZ-LÜBECK

Unter den wenigen in Nordwestdeutschland ansässigen Kunstgewerblern hat sich Frau Louise Matz in Lübeck in den letzten Jahren schon einen geachteten Namen erworben. Die Dame, eine Schülerin Erich Kleinhempels, hat sich die künstlerische Vertiefung der Frauenhandarbeit zur Hauptaufgabe ausersehen — die drei Abbildungen zeigen eine Anzahl Kissen und Decken in verschiedenen Techniken, welche in einem Sonderpavillon der diesjährigen Lübecker Kunstgewerbeausstellung ausgestellt waren —, daneben hat die Künstlerin im letzten Jahre mit vielem Erfolge Entwürfe zu Tischzeugen, Porzellanen, Tonwaren, Zinngefäßen, Tapeten und besonders zu reizvollen Schmucksachen gefertigt, die Th. Fahrner-Pforzheim ausführte. Sehr dankenswert ist es, daß Frau Matz eine alte, fast völlig eingeschlafene Handarbeitstechnik, die *Tambourierarbeit,* wieder aufgenommen und durch einige von ihr neu erfundene Hilfsmittel (Rahmen und Nadel) zu einer bequem zu erlernenden und dabei sehr wirkungsvollen Frauenarbeit umgewandelt hat. Der in einen Rahmen (Tambourin) gespannte Stoff wird hierbei mittelst einer besonders geformten Häkelnadel mit einer Art Kettenstich, das heißt einer fortlaufenden Schlingenlinie bestickt; die Nadel wird mit der Hand senkrecht durch den Stoff auf und nieder bewegt und holt die Schlinge des unter dem Stoff liegenden Fadens wie eine Maschinennadel herauf. Die künstlerische Wirkung steht denen der bekannten Maschinenstickereien von Frau von Brauchitsch kaum nach, zumal auch Frau Matz in der dekorativen Verwendung pflanzlicher Motive ein bedeutendes Talent zeigt. Auf beigegebenen Abbildungen sind das erste und dritte Kissen — von links — in dieser Technik ausgeführt. Wir begrüßen es mit Freuden, daß die Künstlerin sich im Verein mit anderen künstlerisch bewährten Kräften entschlossen hat, die »Lübecker Frauenwerkstätten« zur Schaffung wertvoller Frauenarbeiten und zur praktischen Erziehung der Frauen in kunstgewerblicher Richtung zu gründen.

Lübeck *H. MAHN.*

AUSSTELLUNG BUCHGEWERBLICHER ARBEITEN DEUTSCHER KUNSTSCHULEN IM BUCHGEWERBEHAUSE ZU LEIPZIG

Das Buchgewerbemuseum hat in seiner Herbstausstellung einen Blick über die buchgewerblichen Leistungen deutscher Kunstschulen gegeben. Vertreten waren: die kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig, die Kunstgewerbeschulen in Düsseldorf, Krefeld und Magdeburg und die k. k. Kunstgewerbeschule in Wien. Eingeladen waren ferner die Kunstgewerbeschulen Berlin, Dresden, Elberfeld, Frankfurt, Hamburg, Karlsruhe, München, Straßburg und Stuttgart. Außerdem das von Obrist und Debschitz in München gegründete Lehr- und Versuchsatelier, das jetzt von Debschitz allein geleitet wird. Von diesen Anstalten bedauerten die Dresdener, die Elberfelder und die Debschitzsche, an der Beschickung der Ausstellung verhindert zu sein, ebenso die Hamburger Schule, die zurzeit von dem früheren Elberfelder Direktor Meyer reorganisiert wird. Die Karlsruher Kunstgewerbeschule teilte uns mit, daß sie keine Buchgewerbeklasse besitzt. Die übrigen Anstalten haben auf unsere Einladung in keiner Weise reagiert, woraus wir nichts anderes schließen können,

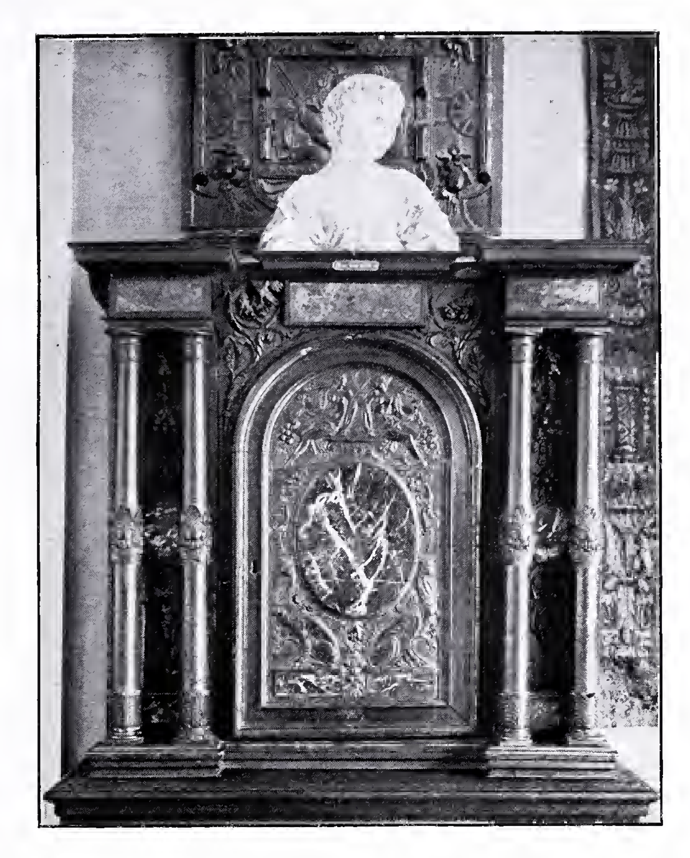


FLÜGELDECKE, ZINNLEUCHTER, TONVASE NACH ENTWÜRFEN VON LOUISE MATZ-LÜBECK

als daß sie wie die Karlsruher das Buchgewerbe nicht pflegen. Wir finden das höchst bedauerlich. Abgesehen von den erwähnten Ausfällen hatten wir wohl alles zusammengebracht, was Zukunftsvolles auf unserem Gebiete von deutschen Kunstschulen geleistet wird. — Nachdem so Langes und Breites und gewißlich auch Vages über »Kunsterziehung« geredet und geschrieben ist, schien es angebracht, die Sache einmal wieder konkreter zu fassen, und als ersten, als Hauptpunkt der Kunsterziehungsfrage die Künstlererziehung aufzustellen. Es wäre uns lieber gewesen, dies in einer umfassenden, alle Zweige des Kunstgewerbes begreifenden Ausstellung zu tun. Schärfer, klarer als es bei der Beschränkung auf ein Sondergebiet möglich ist, wäre die Einheitlichkeit zum Ausdrucke gekommen, von der das Kunstwollen unserer Zeit beherrscht wird. Und Einheitlichkeit bedeutet ja wohl Notwendigkeit, Stil. Was wir wollen, ist: kein Gewerbe, das durch äußerliche Anleihen bei der sogenannten »hohen Kunst« dem kategorischen Kunstimperativ zu genügen sucht, sondern eine verinnerlichte Gewerbekunst, ein Gewerbe, das Kunst in sich hat — was unser Sondergebiet betrifft: keine Bücher, schlecht und recht zusammengedruckt und zusammengebunden, und mit viel Ornament und »Buchschmuck« versehen, keine »Buchkunst«, sondern ein selbstbewußtes Buchgewerbe, das künstlerischen Sinn in der Bildung seiner Elemente zu entfalten sucht, in der Type, dem Satz und in all den anderen Dingen, und in der Verbindung aller dieser Einzelheiten zu einem Ganzen. Und dann ist ja wohl ein Buch nicht bloß ein dekorativer Fleck, etwa wie eine gelbliche Ziervase, die man auf eine blaue Decke stellt. Ein Buch ist der Vermittler eines geistigen Gehaltes, und dieser geistige Gehalt ist die Hauptquelle für seine Gestaltung. Eine Bibel ist anders zu geben wie ein Kommersbuch, ein Liebesgedicht anders wie ein Buch über Schweinezucht. Die Schüler sind anzuhalten, daß sie nicht bloß äußerlich gefällige Sächelchen machen, sondern aus dem Wesen eine Sache heraus zu schaffen suchen. Und das gilt überall, mag es sich um ein Buch oder einen Stuhl, um ein Zimmer oder ein Haus handeln. — Leicht ist die Aufgabe, die den Kunstgewerbeschulen in unseren verrotteten Kulturzuständen zufällt, gewiß nicht; dafür aber auch um so lockender, um so ehrenvoller. Sie haben einstweilen die Aufgabe (das sieht jedes Kind), Töpfe zu machen und Teller, Stühle und Tische; und sie sollen uns im letzten Sinne (das sieht mancher Gewerbeschulmann nicht) aus dem Naturalismus unseres Kunstempfindens, das die »hohe Kunst«, Malerei und Plastik, nur deshalb zu schätzen scheint, weil sie ihm gestattet, etwa einen dargestellten Mops mit einem wirklichen zu identifizieren — sie sollen uns aus diesem Naturalismus herausführen zu einer tieferen architektonischen Kunstauffassung, zur Architektur selber, unter der wir erst wirklich begreifen werden, was denn eigentlich »hohe Kunst« ist. Nur wenn wir dies hohe Ziel vor Augen haben, werden wir die anscheinend so einfachen und doch so schwierigen Aufgaben in rechter Weise lösen können. — Von der falsch verstandenen Massenpolitik, die wir bis jetzt im Kunstgewerbeschulwesen getrieben haben, werden wir freilich ablassen müssen. Man gibt Geld, die schwere Menge, dafür aus, die Fortbildungs-, Gewerbe- und Handwerkerschulen »künstlerisch zu heben«, und an den Kunstgewerbeschulen selber hat man alles auf das mittelmäßigste Mittelmaß eingestellt. All und jeden will man bei uns zum »Künstler« machen. Und was ist in künstlerischer Hinsicht der Erfolg dieser Verschulung des ganzen Lebens? Nichts als der »Jugendstil«, die Verballhornisierung aller ernsten künstlerischen Bestrebungen. Dagegen stelle man sich auf den Qualitätsstandpunkt, ziehe wenige, aber um so festere Kunstcharaktere heran und setze sie auf die rechten Plätze, das heißt führe sie in die Praxis ab — und alles wird sich wie von selber regeln. Dann werden die Werkstätten wieder Kulturpflegstätten werden, sie werden selber Schulen sein, und man wird lachen, wenn man an den ganzen ungeheuren Apparat zurückdenkt, den wir einmal im gewerblichen Kunstschulwesen entfaltet haben. Kunst ins Volk bringen, heißt Künstler hineinbringen. — Derartige Überlegungen wollten wir mit der Ausstellung anregen; möge sie Gutes stiften. Und abgesehen von diesen weiteren Hoffnungen: am Ende ließe sich schon jetzt das Band zwischen den Schulen und der Praxis, die sich doch beide so nötig brauchen, fester knüpfen. Man wird unter den ausgestellten Arbeiten manch hübsches Stück gefunden haben: wie wärs, wenn man mal einen Auftrag erteilte? Ja mehr: unter den jungen Leuten befindet sich mancher, der auch praktisch firm ist, wie wärs, wenn man so einen in sein Geschäft zöge? — Über die ausgestellten Sachen selber will ich hier nichts weiter sagen. Nur so viel, daß der Gesamteindruck ein recht guter war. In der Zeitschrift des Deutschen Buchgewerbevereins, dem »Archiv für Buchgewerbe« wird man Ausführlicheres finden.

Erich Willrich-Leipzig.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig



OBERE PARTIE EINES SCHRANKES AUS DER ZEIT HEINRICHS II.

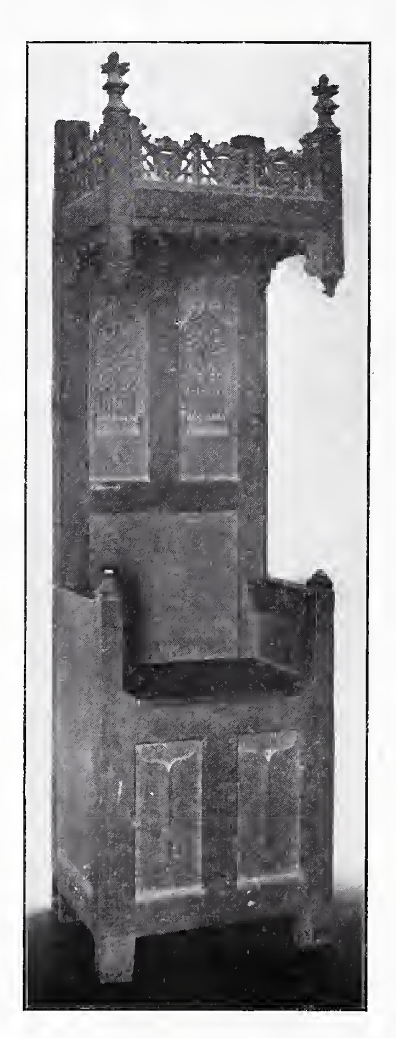
DIE SAMMLUNG EMILE PEYRE IM MUSEUM FÜR DEKORATIVE KÜNSTE IN PARIS

VON PAUL VITRY IN PARIS

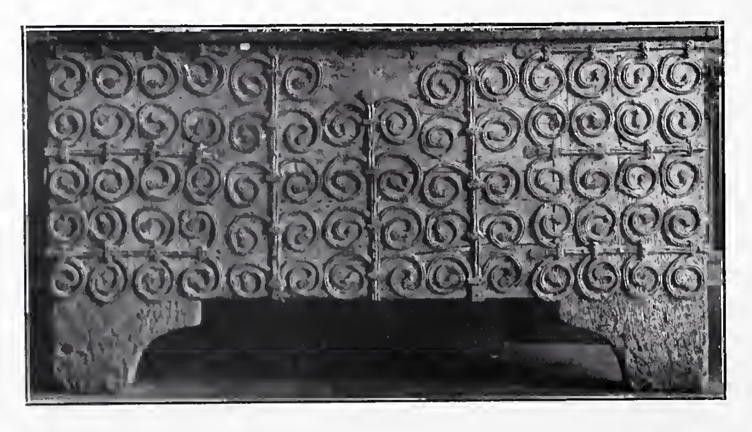
ICH hatte bereits früher die Wiedereröffnung und die neue Einrichtung des Museums des Zentralverbandes für dekorative Künste in Paris angezeigt. Desgleichen hatte ich betont, welche Ergänzung diesem Museum, das schon an sich sehr bedeutend war, die Sammlungen gebracht haben, die ihm jüngst der Architekt Emile Peyre vermacht hat. Heute möchte ich vor allem eine gewisse Anzahl von Stücken dieser bedeutenden Serien vorführen, die aus den wertvollsten herausgesucht sind, sowohl hinsichtlich ihrer historischen, wie ihrer künstlerischen Bedeutung.

Während seiner langen Tätigkeit als Innenarchitekt hatte Emile Peyre eine Anzahl von unschätzbaren Dokumenten vereinigt, die ihm als Modell dienten für die Restaurierungen und Ergänzungen, die er in dem Geschmack, der während der letzten Hälfte des Jahrhunderts herrschte, für die Wiederherstellung von Interieurs im Stil der Gotik oder Renaissance ausführte. Diese Modelle, die mit sehr sicherem Geschmack und einer wahren Begeisterung für die schöne alte Arbeit ausgeführt waren, die dazu schließlich der einzige Vorwand geworden war, sind aus den Überresten gesammelt worden, die die Zeitentwickelung und Verfall zu Ruinen gemacht, die die freiwilligen Zerstörungen, die Veränderungen des Geschmacks und der Mode überall ein wenig zerstreut haben, und die zu unserer Zeit die Kuriositätenhandlung allmählich aufgespeichert hat, oder besser, sie sind durch ein sehr bedauernswertes Schicksal von der Stelle selbst, wo sie die Jahrhunderte hindurch gestanden haben, weggerissen worden. Sicherlich können sich der Historiker und der Liebhaber des Malerischen über diese Zerstörungen der Altertümer beklagen, die fortwährend noch jeden Tag vor unseren Augen geschehen. Aber man muß auch bedenken, daß das Leben selbst sich verändert. Ein ehemals dem luxuriösen Leben vorbehaltenes Stadtviertel wird Industriebezirk. Manche alte Wohnung, ehemals prächtig geschmückt, ist durch die Umstände zum Logis der armen Leute geworden, und der alte erlesene Schmuck zerfällt langsam, wenn nicht ein Liebhaber oder ein Kaufmann ihm ein ehrenwerteres und glücklicheres Schicksal bereitet. Dies war das Geschick der zahlreichen Holzbekleidungen, die mit der Zeit bei Emile Peyre ihren Schutz suchten. Es wäre sicher besser, wenn man sie in dem Milieu sähe, für das sie geschaffen wurden, aber das Schicksal wollte meistens, daß sie entfernt wurden, und man muß sich trösten, weil wir die Freude haben, sie heute in einem öffentlichen Museum betrachten zu können, wo sie allen ebensosehr zum Vergnügen wie zur Belehrung dienen.

Die Sammlung Emile Peyre, die sich unaufhörlich vermehrt und selbst im Laufe der Jahre erneuert hatte, bildete im Augenblick des Todes des Besitzers in seinem Hause an der Avenue Malakoff beim ersten Anblick ein wunderliches Vermächtnis von einer malerischen und gelehrt anmutenden Unordnung; nachdem sie heute im Museum der dekorativen Künste durch Mr. Metman und seine Mitarbeiter streng geordnet ist, hat sie, wenn man einmal vollständige und methodische Kenntnis davon genommen hat, die Erwartung derjenigen nicht getäuscht, die sie ehemals hatten in Augenschein nehmen können. Der Zahl nach setzt sie sich aus verschiedenen Serien zusammen, Gemälden, Skulpturen, Bronzen usw., unter denen die Möbel und die dekorativen Holztäfelungen, die Holzschnitzkunst in all ihren Formen bei weitem den bedeutendsten Teil bilden. Wir wollen hier keineswegs ein komplettes Verzeichnis geben. Wir wollen uns damit bescheiden, eine bestimmte Anzahl der französischen und italienischen Skulpturen anzuzeigen, die besonders studiert sein wollen und von denen einige bereits an anderer Stelle publiziert sind, namentlich die Fragmente vom Grabe des Claude de Lorraine, ein Werk des Dominique Florentin, und gewisse Bischofsbilder des 16. Jahrhunderts, die aus Rouen stammen. Unter den Gemälden befindet sich eine Reihe wertvoller Studien zur Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts und ein Gemälde von Boilly von größtem historischen Wert, denn es stellt das Innere des Bildhauerateliers von Houdon dar mit dem Porträt des Künstlers inmitten seiner Familie, wie er eben damit beschäftigt ist, die Büste des Gelehrten Laplace zu modellieren. Eine gewisse Anzahl von sehr interessanten gotischen Tapisserien vollendet äußerst glücklich die Sammlungen, die im Museum für dekorative Künste durch die Sorgfalt und die Freigebigkeit von Mr. Jules Maciet gebildet wurden, Keramiken, Goldschmiedearbeiten, zahlreiche und hervorragende Kupferplatten haben sehr vorteilhaft die Sammlungen des Museums vermehrt. Auf allen Gebieten sind es besonders die Epochen des Mittelalters und der Renaissance, die dadurch gewonnen haben, und besonders unter diesen möchten wir hier die Möbel und die Holzschneidekunst einbeziehen.



LEHNSTUHL MIT ÜBERBAU (15. JAHRH.)



HOLZTRUHE MIT EISENBESCHLÄGEN (13. JAHRH.)

Bekanntlich sind die authentischen Beispiele für die Möbel des frühen Mittelalters heute sehr selten. Alle entweder in den Büchern oder tatsächlich nach den Miniaturen oder den Skulpturen dieser Zeit versuchten Rekonstruktionen enthalten einen großen Teil von Hypothesen. Dieses Mobiliar setzt sich übrigens fast durchgängig aus einfachen und selbst unfertigen Stücken zusammen. Das Leben war roh, der Wohnort wechselte häufig; der Luxus bestand hauptsächlich in den Stoffen, von denen viele aus dem Orient kamen, die man über die Truhen, Bänke, Bettstellen breitete, die sehr solide gezimmert waren, mit rohen Fügungen und elementaren Formen. Einige Schränke haben sich erhalten, die zu dem liturgischen Gebrauch in der Kirche dienten, einige Truhen, die sich hier und dort noch in der Kathedrale von Noyon vorfinden, im Museum Carnavalet oder im Museum von Cluny. Die Spezialbücher haben sehr bald diese sehr seltenen Beispiele für französische Holzarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts aufgezählt. Zu ihnen wird man künftighin als Zuwachs noch die Truhe der Sammlung Peyre hinzurechnen, die wir hier abbilden, und deren sehr einfache Formen dem entsprechen, was wir soeben sagten, und bei der der Beschlag, von einem kräftigen und eleganten Stil, einen unzweifelhaft künstlerischen Eindruck hervorruft.

Diese ursprüngliche Form der Truhe, die dazu bestimmt war, die Kleider und die wertvollen Gegenstände aufzunehmen und gleichzeitig als Bank und Schrank und Reisekoffer zu dienen, entwickelte sich durch Umbildung und Vervollkommnung nach und nach zu dem wesentlichsten Stücke des französischen Mobiliars des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, zum Büfett und niedrigem Schrank mit einem oder zwei Fächern, der an Stelle des oberen Deckels durch zwei äußere Schieber geöffnet wurde. Dieser entwickelte sich zum Wandschrank *(Cabinet)* und selbst zur Kommode, als die Schubfächer hinzukamen und langsam die Oberherrschaft gewannen.

Andere Möbel existierten unterdessen seit dem 13. Jahrhundert in ständigem Gebrauch, ohne daß uns davon irgend ein altes Beispiel geblieben wäre. Man setzte sich auf die Truhen, aber auch auf die Bänke und



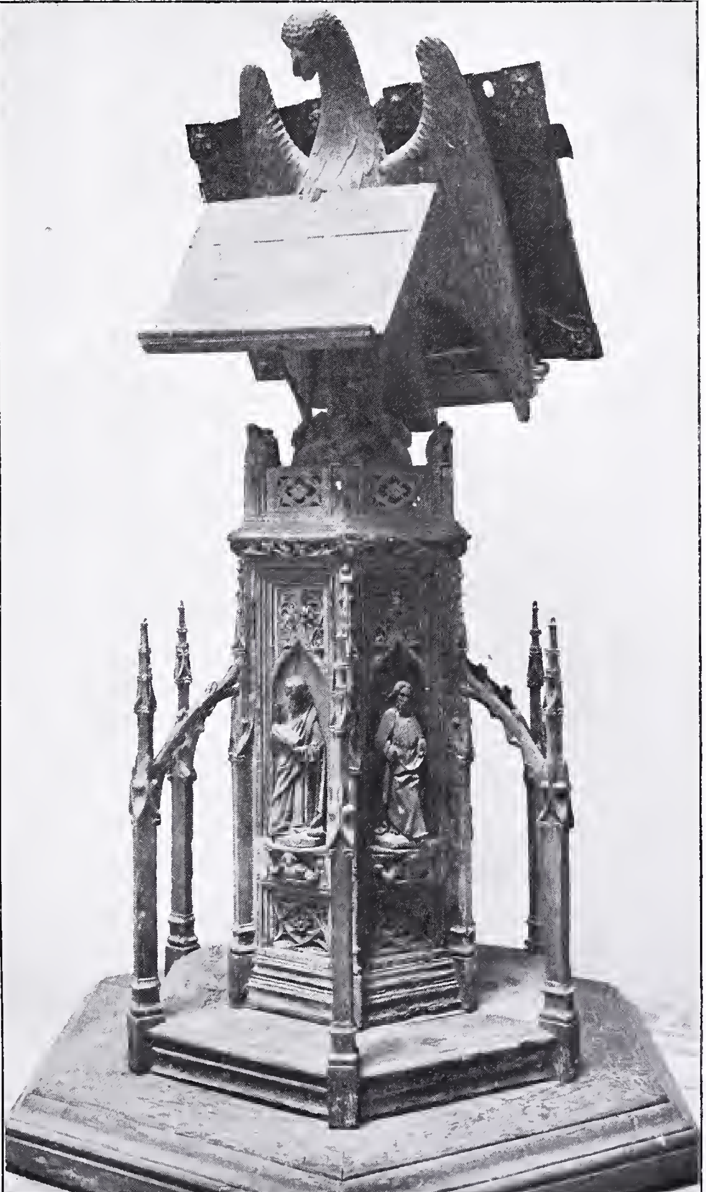
BETT IM STIL DER GOTIK
(15. JAHRH.)



DREISITZIGER LEHNSTUHL
MIT REICHEN
SCHNITZEREIEN.
(1. VIERTEL DES 16. JAHRH.)

auf die Schaukelstühle (die Kollektion Peyre zeigt uns einige dieser noch sehr einfachen Möbel aus dem 15. Jahrhundert, wo die Kunst verwickelt und doch reich ist). Endlich war dem Hausherrn ein Ehrensitz, *(chaire* oder *chayère)* reserviert, der zuweilen durch eine Stufe erhöht und so breit war, daß er ihm gestattete, neben sich ein oder zwei Personen sitzen zu lassen. Der untere Teil war oft eine Truhe, und die Lehne war von einem Thronhimmel überragt, der mit durchbrochenen Ornamenten versehen wurde, wie in dem Beispiel, das wir hier wiedergeben, das aus dem 15. Jahrhundert stammt.

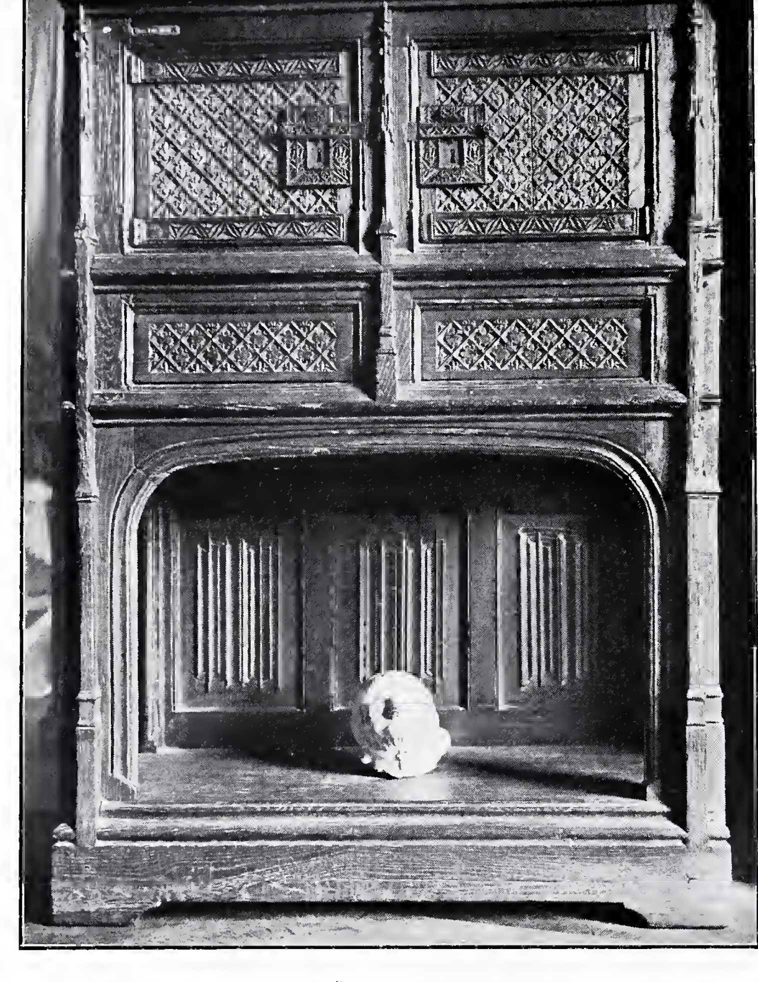
Was das Bett anbetrifft, das ehemals fast durchweg aus Polstern und Kissen bestand, die mit Vorhängen umgeben waren, so bildete es sich erst spät zu einem wirklichen Möbel aus prächtigem Holz, das mit Holzschnitzereien verziert war, aus. Dieses Möbel bewahrte übrigens die Formen aus der Vermischung von Stoffen, aus denen es hervorgegangen war. Man erkennt selbst in einem der ältesten Beispiele, die uns erhalten sind, das Bett des Antoine de Lorraine, das im Lothringischen Museum von Nancy steht, wie die Säulen vom Fuß- und Kopfende des Bettes noch in der Form von Schnüren, die infolgedessen sehr dünn sind, und in nichts den schweren architektonischen Säulen ähneln, die man später unter Franz I. und Heinrich II. in die Komposition der Renaissancebetten einführte. Die Sammlung Peyre enthält zwei Betten des 15. Jahrhunderts und ergänzt so eine Lücke im



CHORPULT (15. JAHRH.)

Besitz unserer Pariser Museen. Beide sind fast vollkommen aus alten Stücken zusammengesetzt und haben nur durch einige leichte und unvermeidliche Restaurierungen gelitten. Sie gehören noch vollständig dem gotischen Stil an, während die Ornamente von italienischem Charakter, die auf den Betten des Museums von Nancy sich finden, mit Leichtigkeit auf eine schon vorgeschrittenere Zeit hinweisen.

Die untere Hälfte desjenigen, das wir hier abbilden, ist mit diesen Ornamenten in so charakteristischen Reliefs geschmückt, die einem zerknitterten und in Falten gelegten Pergament ähnlich sehen, daß man sie manchmal »Servietten« nennt, und die man fast auf allen französischen Möbeln des 15. Jahrhunderts wiederfindet mit weniger oder mehr Geschmack und Geschmeidigkeit. Diejenigen des hier abgebildeten Stuhles sind auf ein Minimum zurückgeführt, während die des Büfettschrankes im Gegenteil von einem Stil und von einer Virtuosität in bemerkenswerter künstlerischer Ausführung sind. Das letzte Möbel übrigens, das wir unter vielen anderen gewählt haben, ist von einer ganz besonderen Eleganz und vermag eine sehr richtige Idee von dem zu geben, was auf diesem Gebiet die außerordentliche Eigenschaft der französischen Kunst des 15. Jahrhunderts bedeutete. Die leidenschaftlichen Bewunderer der großen gotischen Epoche des 13. Jahrhunderts wie die systematischen Verkleinerer alles dessen, was nicht die ihnen heilige italienisch-antike Renaissance ist, machen dieser Kunst gern, mag es sich um Architektur oder Dekoration handeln, ihre Komplikationen und Verschnörkelungen zum Vorwurf. Gewiß gibt das glänzende Übermaß an Ornament in gewissen Gebäuden wie in bestimmten Möbeln der Epoche genug Grund zu dieser Kritik, aber wenn es sich um einen architektonischen Vorwurf handelt, so kann man sehr leicht bemerken, daß die Überhäufung und Überladung, worüber man sich beklagt, hauptsächlich in Flandern vorkommt und in den Gegenden, wo der flandrische Einfluß herrscht. Dort, wo der französische Geist, seinen eigenen Traditionen getreu, mehr er selbst ist, bewahrt die Kunst dieser Zeit mit ihrem neuen Streben nach Reichtum, Eleganz und



BUFETTSCHRANK, FRANZÖSISCH (2. HÄLFTE DES 15. JAHRH.)

Bequemlichkeit eine fast nervöse Genauigkeit, die überall tatsächlich das Gegenteil von den Fehlern ist, über die man sich beklagt. Dies ist bekanntlich im Zentrum von Frankreich der Fall, und besonders an den Ufern der Loire. Die Beobachtung ist schwieriger zu machen, wenn man die Kunst der Möbel betrachtet, denn die Produkte dieser Kunst sind fast unfehlbar von Land zu Land gereist, haben die verschiedensten Besitzer gehabt und erreichen uns meistens, ohne ihren ursprünglichen Charakter gewahrt zu haben. Nichtsdestoweniger glauben wir, daß die Beobachtung sich verallgemeinern läßt und das Beispiel, das wir vor Augen haben, ist ganz dazu gemacht, uns recht zu geben. Abgesehen von mancher Truhe, die mit Flamboyantbeschlägen geschmückt ist, und den Stühlen mit den verzierten und wie mit Spitzen durchbrochenen Rücklehnen (der eine von ihnen ist übrigens ein frappantes Beispiel für die Unsicherheit seiner Herkunft, denn die einen weisen ihn dem Norden von Frankreich, die anderen dagegen der Gegend von Piemont zu), ist dieses Büfett mit seiner so sauberen Architektur, seiner so bescheidenen Dekoration, den feingeschnittenen Beschlägen und den in flachem Relief geschnitzten Lilien, ein vollkommenes Beispiel für die Qualitäten, die gleichzeitig sowohl auf gewissen Miniaturen wie an bestimmten Skulpturen der Zeit zutage treten, Qualitäten von außergewöhnlicher Feinheit und einer eleganten Diskretion.

Der flandrische Einfluß, von dem wir soeben gesprochen haben, ist an manchem französischen Produkt dieser Zeit bemerkbar. Die brabantischen oder Antwerpener Holzarbeiterateliers schicken uns oft während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunders nicht nur zahllose künstlerische Produkte, Möbel, Statuen, oder vollkommene Einrichtungen, sondern zahlreiche ihrer Arbeiter, die im besonderen an der Herstellung dieser Chorstühle arbeiteten, von denen noch eine Menge in Rouen, Amiens, Albi, Vendôme usw. existieren, kamen nach Frankreich, wie es heute noch einige Fragmente im Museum für dekorative Künste, die Emile Peyre gestiftet hat, beweisen. Es sind nicht sehr charakteristische Überreste.

Dagegen gibt es ein äußerst seltenes Stück, näm-

lich das aus Holz gefertigte Chorpult, das unzweifelhaft ehemals in einer Kirche der Yonne (aus jenem Land, woher es stammen soll), die Chordekoration vervollkommnete. Der Entwurf des Untergestells und des großen Adlers, der das Pult trägt, ist eine Erinnerung oder eine Nachahmung dieser Pulte mit dem Adler, die man in größerer Zahl in den Metallwerkstätten, in den Messingzentren im Tal der Maas herstellte. Man muß selbst anerkennen, daß diese Formen besser für die Metallarbeit als für die Arbeit in Holz geeignet waren, und daß, wenn das Chorpult der Sammlung Peyre eine Phantasie und eine Seltenheit ist, dies vielmehr für die Logik und die Klugheit unserer französischen Arbeiter spricht, die sich selten Mühe gaben, in Holz Modelle zu kopieren, die für ein ganz anderes Material zur Ausführung bestimmt waren.

Mit Beginn des 16. Jahrhunderts entstand in der französischen Kunst eine Sucht nach der Imitation, nach der Kopie, jedoch nicht mehr mit dem Blick auf Flandern, sondern man machte eine Schwenkung. Das triumphierende Italien trat auf, reich an Meisterwerken aus einem Jahrhundert bewundernswerter Kunst, getragen von der Verführung zu einem unerhörten Luxus, der, unter einem wunderbaren Himmel entfaltet, unfehlbar die Barbaren des Nordens, welche die Alpen zur Eroberung dieses Paradieses überschritten hatten, angelockt hatte. Man weiß, welche Bewegung in den Jahren von 1490 bis 1550 ganz Europa durch die italienische Propaganda ergriff, und wie sehr mit einem Mal die Traditionen der gotischen Kunst als überwunden und verdorben erschienen. Die italienische Kunst, welche sich langsam so zum Herrn machte, war übrigens wunderbar durch den Geschmack für den Luxus, der sich überall entwickelte, und durch die Verbreitung der industriellen Produkte, die derjenigen der wahren Kunstwerke voranging, gefördert. Man kann sich daher nicht wundern, daß die Durchdringung sich ganz zuerst an den Gewohnheiten des äußeren Lebens vollzog, das sehr schnell seine logischen Grundsätze, seine überkommenen Traditionen und Quellen verläßt, von denen die der blühenden Ornamentik nicht die geringsten waren, um sich der italienischen Mode zu unterwerfen.

Aber gleichzeitig durch ein ähnliches Phänomen, wie es in der Architektur vor sich ging, wo die innere Anlage der Gebäude lange Zeit unverändert bleibt, während ihr äußerer Stil sich umänderte, überlebten sich die alten Methoden. Der Geschmack für den reichen Ornamentismus, der Sinn für das organische Leben, die technische Gewohnheit und der Geschmack für die schönen und reichen Materien, die in dem Lande durch die Natur selbst genährt waren, bestanden unter der Gier nach den italienischen Nouveautés fort. Man sah damals diese an Komposition reiche und abwechselungsvolle Kunst, wo die antiken Formen sich mit ungeahnten Laubwerken bedeckten und jedesmal das klassische Element den wesentlichen Bestandteil der Renaissance ausmacht.

Die Kollektion Peyre ist besonders reich an Dokumenten aus dieser Epoche, wo man Schritt für Schritt den Einflüssen und den Verschmelzungen folgen kann, von denen wir soeben gesprochen haben. Der Lehnsessel, den wir hier im Gegensatz zu dem gotischen als Pendant geben, der nahezu 50 Jahre



VORDERTEIL EINER HOLZTRUHE (MITTE DES 16. JAHRH.)

später entstand, ist besonders typisch für die Beibehaltung der wesentlichen Formen des Hausmöbels mit seinen Laden und Fächern, die genau von denselben Proportionen sind wie die früheren. Als kirchliches Möbel zeigt dieser schöne Stuhl mit den drei Sitzen — der aus einer Kirche von der Indre stammt — die Einführung der italienischen Motive des Laubwerks nach der Antike und der wunderbar geschwungenen Delphine. Beide beweisen hinlänglich die Umgestaltungen und die gewaltsamen Nachahmungen der exotischen Motive, die unseren französischen Holzschnitzern sich aufdrangen.

Unter ihrem Einfluß sind die leicht geschwungenen stilisierten Blätter, das regelmäßige Laubwerk von einer unerhörten Phantasie beherrscht, die Säulen und Kandelaber drehen sich in abgerissenen Windungen, die antiken Medaillen nehmen einen außerordentlich wilden oder trivialen Charakter an, die korrekt gezeichneten Putten verfallen zum großen Teile groben und schweren Fehlern in der Zeichnung. Es ist die entfesselte Kraft eines Rabelais in Verbindung mit dem Altertum und dem Mittelalter zusammen.

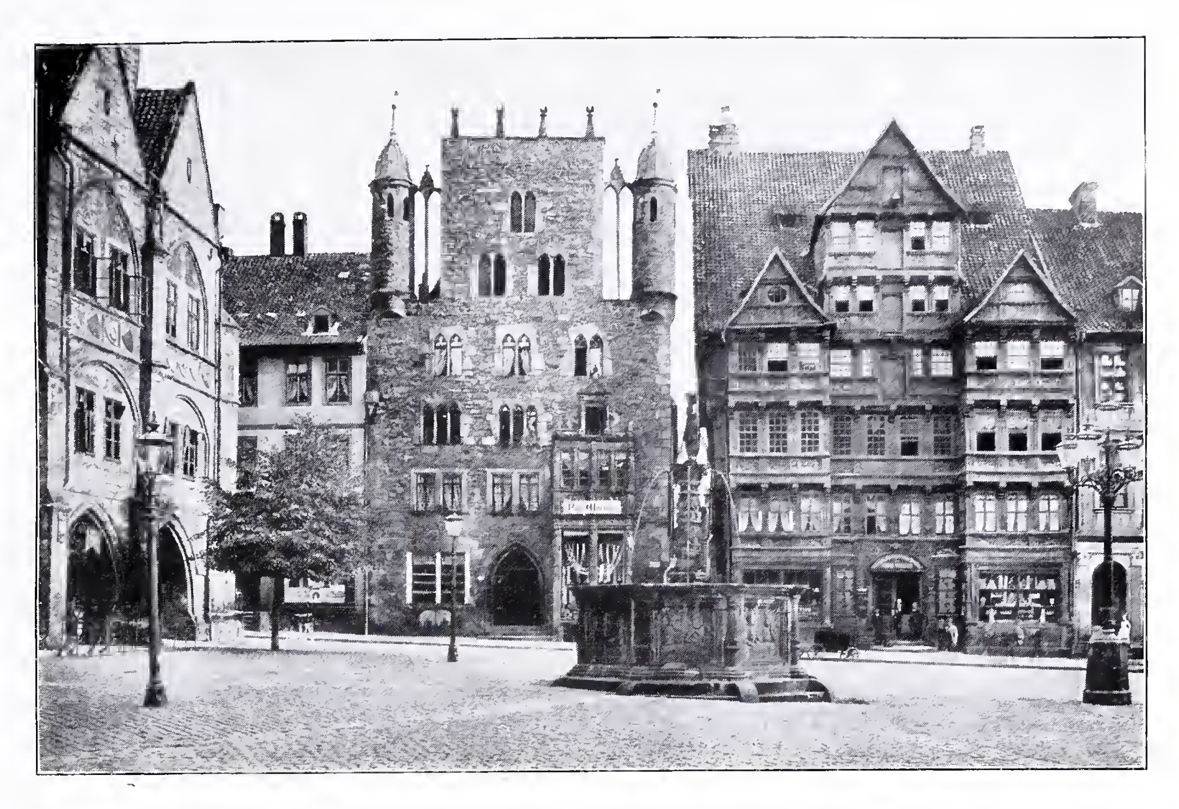
Dann nach Verlauf von einigen fünfzig Jahren sind die Bestrebungen des Stils erklärt, das klassische Dogma formuliert seine Lehren, das Möbel unterliegt dem Gesetz der Architektur der Lescot, Bullant, Philibert Delorme. Man hat Profile von Gesimsen, Entwürfe von Säulen gezeichnet, und die Form der Antike hat die Herrschaft überall. Indessen ersticken diese klassischen Regeln noch nicht die ganze individuelle oder lokale Phantasie. Wenn in der Umgebung des Königs in der Ile-de-France diese Verbesserung um sich greift unter dem Einflusse der Gelehrten, der berühmten und jüngeren Künstler, so kennen die Provinzen die Bourgogne der Lyonnais und der Languedoc noch ursprünglichere Kunstformeln, die mehr oder weniger von den alten Prinzipien durchdrungen sind. Doch gleicht nichts, was Reinheit der Linien, Eleganz, Maß und Geschmack anlangt, dieser Schule der Ile-de-France, von der wir hier ein reizendes Beispiel geben, nämlich den Oberteil eines »Cabinets«, wo die langen Silhouetten nackter Frauen mit den geschmeidigen Körpern erinnern an die elegante Kunst von Jean Goujon, ohne daß man hier, wohlverstanden, ebensowenig wie anderwärts, wie es leider zu oft geschehen ist, die Spuren seiner Meisterhand wiederfinden kann. Im Gegenteil, eine Menge von anderen Möbeln offenbaren die augenscheinlichen Ausführungen nach Entwürfen des Architekten Androuet du Cerceau. Es gibt davon in der Kollektion Peyre mehrere ausgezeichnete typische Beispiele, oder sind es auch diejenigen, wo die Eigenschaften der Harmonie und des guten Geschmackes, die wir vorhin andeuteten, sich alsbald gründlich verschlechtern und schließlich diese technische Leichtigkeit, dieser kräftige Schlag des Meißels, der niemals seit dem Mittelalter Minderwertiges geschaffen, degeneriert.

Gleichzeitig setzt sich (und wir haben schon ein Beispiel in dem Marmor des letzten hier angeführten Stückes) der Gebrauch von anderem Material durch, als es das schöne Eichen- und Nußbaumholz ist, die ebenso in dem 16. Jahrhundert, wie in den früheren Zeiten benutzt wurden. Die Bearbeitung des Marmors, des Perlmutter, und des Metalls macht dem Eindringen der exotischen Holzarten, wie des Ebenholzes, oder der Einlegearbeiten von Schildpatt und Kupfer, die den Weg des berühmten Kunsttischlers Boulle vorbereiten, Platz. Aber wir verfolgen nicht bis hierhin die Geschichte dieser Umwandlung. Die durch die Sammlung Peyre dargebotenen Dokumente bieten sich übrigens dazu nicht als Führer an, und abgesehen von einigen schönen Füllungen des 18. Jahrhunderts, bei denen die Freiheit in der Ausführung ihn unzweifelhaft an die seiner gotischen Stücke erinnerte, hat sich der Sammler fast in der Tat nur bei den Möbeln bis zum Ende des 16. Jahrhunderts aufgehalten.

Die in dem Besitz des Zentralverbandes befindlichen Sammlungen waren durch einen eigenartigen Glückszufall reich vor allem an Stücken des 17. und 18. Jahrhunderts. Man sieht an den wenigen angeführten Beispielen, wie die Stiftung Emil Peyres sie für das Mittelalter und die Renaissance vervollständigt hat, aber wir haben nicht mehr als einige ganze Möbel oder einige wichtige Überreste besprechen und abbilden wollen. Die Menge der Stücke von geringerem Werte und des hauptsächlichen Bestandes ist für ein Museum, das den Studienzwecken dient, bestimmt, und ein Album von methodisch geordneten Dokumenten wird darüber Rechenschaft geben [1]).

---

1) Der Verlag von D. A. Longuet (Paris), der uns im vergangenen Jahre einen sehr wichtigen Band von Dokumenten zur französischen Skulptur des Mittelalters gegeben hat, der fast 1000 Stücke enthält, wird nächstens ein neues Album veröffentlichen, das sich mit Kunstwerken in Holz, die das Musée des Arts décoratifs enthält, befaßt.



DER MARKT VON HILDESHEIM

ÜBER KÜNSTLERISCHEN STÄDTEBAU[1])

VON DR. JULIUS ZEITLER IN LEIPZIG

DIE monumentalste Urkunde einer Stadt ist ihr Plan. Dies Wort ist am letzten deutschen Denkmalspflegetag gefallen und der es sprach, Professor Meier-Braunschweig, verlangte auf das lebhafteste eine Kulturgeschichte des deutschen Stadtplanes, als das grundlegende Werk für die Denkmalspflege überhaupt. Diese große vergleichende Analyse der Grundrisse unserer Stadtanlagen haben wir noch nicht, es wird auch keine leichte Arbeit sein, aber es ist ganz sicher, daß dieses Werk wird geschrieben werden müssen. Stadtplänen an sich widmet man schon seit geraumer Zeit das eifrigste Interesse. In der Struktur des Grundrisses einer Stadt drückt sich nicht weniger ihr Charakter aus wie in der Bautenkruste darüber. Der Stadtplan enthält alle Ansiedelungskausalitäten einer Örtlichkeit. Ebenso wie alle Stadtbautheoretiker ihre Hauptbeispiele immer ihrer engeren Heimat, ihrer nächsten Umgebung entnommen haben, von Wien bis Brüssel, von Hamburg bis München und Dresden, ganz so sahen sie sich ihren einheimischen Stadtplan, auf dem sie täglich herumgingen, am ge-

1) Ohne Vollständigkeit zu prästieren, wären zur neueren Theorie des Städtebaues folgende Werke zu nennen: außer dem grundlegenden bekannten Buch von *Camillo Sitte*, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien (1889), *Karl Henrici* in seinen Beiträgen zur praktischen Ästhetik im Städtebau (1904). Sein 1891 zu Aachen gehaltener Vortrag: »Die künstlerischen Aufgaben im Städtebau« ist grundlegend; *Buls* (Bürgermeister von Brüssel), l'Esthétique de la ville (1893), *Stübben* in seinem entsprechenden Werk über den Städtebau, *Lichtwark* in »Deutsche Königsstädte« (1898) und »Hamburg und Niedersachsen«, *Schulze-Naumburg* in den »Kulturarbeiten«, *Fuchs* in »Heimatschutz und Volkswirtschaft« (1904), *Gurlitt* in dem Sammelwerke »Die deutschen Städte«, herausgegeben von R. Wuttke: »Der deutsche Städtebau« (1904) und »Städtebaufragen« (1904), ferner *Theodor Fischer*, »Stadterweiterungen« (1904) und *Hercher*, »Grundfragen der Stadterweiterung« (1905). Einschlägig in die Bauplatzparzellierung ist Dr. *Rudolf Eberstadt*, »Rheinische Wohnverhältnisse und ihre Bedeutung für das Wohnungswesen in Deutschland« (1904). In den Berichten über die Verhandlungen des deutschen Denkmalspflegetages finden sich Referate von *Stübben, Hofmann, Gurlitt* über Straßenfluchtlinien (Erfurt 1903), ferner von *Frentzen, Stübben*, mit Zusätzen von *Schaumann* und *Gauß*, über Bauordnungen (Mainz 1904). Über die rein historischen Verhältnisse, besonders der Kolonialstädte, unterrichten von *Below*, »Städtewesen und Bürgertum«, *Fritz*, »Deutsche Stadtanlagen« (1894), *Rietschel*, »Markt und Stadt« (1897) und neuestens *Kretzschmar*, »Die Entstehung von Stadt und Stadtrecht« (1905). Kunsthistorisch bietet auch die Sammlung »Berühmte Kunststätten« viel Einschlägiges. — Die ganze Untersuchung ist aus einem im Leipziger Kunstgewerbeverein gehaltenen Vortrage hervorgegangen. Ich mußte mich gegenüber dem großen Gebiet darauf beschränken, die Grundlinien zu ziehen, die mir am wichtigsten schienen. Der Aufbau des alten Stadtbildes insonderheit gehört in die Konservierung hinein, und beim Aufbau des neuen ist natürlich einer modernen Architektur das Wort zu reden. Die ganze Untersuchung betont die Wichtigkeit des Gesamtgrundrisses als ausschlaggebend für alle Städtebaufragen.

nauesten an. So haben wir wertvolle Bemerkungen, ja schon breitere Untersuchungen von Lichtwark, Wustman, Lamprecht, Henrici, Gurlitt, Meier und anderen. Man kennt den Streit, der unter den Historikern über die Entstehung des deutschen Städtewesens immer noch im Gange ist, man möchte fast wünschen, daß von dieser Seite her den topographischen Verhältnissen unserer Städte eine größere Aufmerksamkeit geschenkt worden wäre, als den rein rechtlichen. So hat die ästhetische und kunstgeschichtliche Betrachtung der Stadtgrundrisse einen bedeutenden Vorsprung. Unstreitig hat Lichtwark bisher am meisten für die Erkenntnis dieser Plangebilde getan. Mit seinem ganzen Fühlen und Denken in Hamburg wurzelnd, hat er sich doch nicht auf dieses und auf die Hansestädte überhaupt beschränkt, mit weitem Blick zog er auch süddeutsche Städte, bis München und Stuttgart, dann Paris, und zuletzt auch nordische Hauptstädte, wie Kopenhagen und Roeskilde in den Kreis seiner Betrachtung. Im ganzen ist festzustellen, daß dem Stadtplan, seiner typischen Ausgestaltung und seinen lokalen Besonderheiten heute ein immer ernsteres Studium gewidmet wird. Für die Theorie des Städtebaues ist der Stadtplan in der Tat das wichtigste Instrument. Es ist zu betonen, daß es sich dabei nicht um das bloße Unterscheidenkönnen des alten Stadtkernes von den äußeren Stadtteilen handelt, das organische Adernsystem, das Gewirr schmaler, gekrümmter Gassen hier, die Schablone der Baublockfiguren, der gradlinigen, meistens senkrecht zueinander gelagerten Straßen dort, dazwischen der breite trennende Saum der heute zu Promenadenstraßen umgewandelten Umwallung — dies zu unterscheiden ist heute banal und entgeht auch dem Laien nicht. Es handelt sich vielmehr darum, für die Lagerung und Gliederung der innern Quartiere, der Binnenstraßen und -plätze ein erkennendes Auge zu haben, und die Konsequenzen und Forderungen zu sehen, die sich daraus für den weiteren Ausbau der Stadt ergeben.

Aber die Beurteilungen, die von den bisherigen Städtebautheoretikern diesen Verhältnissen gewidmet wurden, leiten gleich in den tiefsten Kern der Fragen hinein. In diesem Gebiet schillern die Meinungen wie kaum in einem anderen. Denn woher kommt es, daß der eine auf die Stadtanlagen der italienischen Renaissance, der andere auf die fürstlichen Quartiere der Barockzeit, der dritte auf die verschwiegene Schönheit der Gartenstraßen in thüringischen Residenznestern hin orientiert ist? Fast alle, gute Deutsche sonst, zwiespältigen Herzens. Weil das Problem des Städtebaues unfehlbar auf ein Rassenproblem zurückverweist, das dahinter verborgen ist. In allen unseren Stadtanlagen können wir das Vorhandensein von zwei Typen beobachten, nämlich das romanische und das germanische Städtebauen. Zwei Geistesverfassungen sprechen sich darin aus, nämlich der mathematische, geometrische, schematische Geist des Römers, und der aller Regularität und Uniformität abholde, der Ausprägung seiner Individualität zugeneigte Geist des Deutschen. Natürlich ist nur von einem jeweiligen Vorwalten des einen Prinzips vor dem anderen die Rede, die Epochen sind wechselnd damit erfüllt, wie denn das französische und das italienische Mittelalter in dieser Beziehung so »germanisch« sind, daß es zu einem schweren Fehler wird, einen alten Florentiner oder Sieneser Platz aus dem Cinquecento mit dem Markusplatz oder dem Kapitolsplatz in einem Atem zu nennen. Die malerische Wirkung ist in beiden Fällen ganz verschiedenen Charakters. Wie diese Grundtypen in unseren deutschen Städten gemischt auftreten, das zeigt sich bei unseren Stadtbildungen aus dem 10. Jahrhundert und den Kolonialstädten ebensogut, wie bei den Fürstenstädten des 18. Jahrhunderts, und die Gleichförmigkeit und Regelmäßigkeit, mit der man das ganze 19. Jahrhundert hindurch neue Quartiere beplante, reicht in ihrer Hauptwurzel ebenfalls bis auf die römische Geistesverfassung zurück. Es war ein unseliges Erbe und zu welchem Unheil es uns bis zur allerjüngsten Zeit heran gediehen ist, das drängt sich uns in jedem Augenblick auf. Welche Verworrenheit muß in den Köpfen herrschen, wenn uns Straßenzüge wie die Pariser Avenuen des zweiten Kaiserreiches als mustergültig gepriesen werden! Ganz abgesehen davon, daß diese Avenuen in einer ganz anderen Kultur gewachsen sind, als der unsrigen. Selbst ein Lichtwark ist hier nicht frei von Verkennungen, selbst diesem überall und immer aufs Organische gehenden Mann ist die volle Gesetzlichkeit der Erscheinungen eines deutschen Planbildes nicht erschlossen, meistens sieht er vom Boulevard, vom Residenzkomplex aus in die Stadt hinein, während er sich doch im Lebenszentrum der Stadt, im Markt, aufstellen sollte. Seinen Standpunkt hat er in der Gesetzlichkeit der Fürstenquartiere, über die Gesetzlichkeit der Bürgerstadt ist er schwankend. Wir wollen nun festhalten: eine Stadt ist immer des Bürgers, es gibt keine Königsstadt, es gibt immer nur ein Fürstenquartier in der Bürgerstadt, und zwar am Saum, mag es auch im Lauf der Jahrhunderte ins Zentrum gerückt erscheinen. Städtebau geht die Bürgerstadt an, und wenn wir eine solche denken, dann meinen wir eine typische deutsche Stadt, wie sie im 13. und 14. Jahrhundert geblüht hat.

Geschichtlich betrachtet, treten jene Unterschiede schon auf, sobald überhaupt auf deutschem Boden Städte entstehen. Die Römerstädte im Limesgebiet, den Rhein hinauf und hinab richteten sich im Bereich des Castrum und der Lagergassen ein. Aber schon die mitteldeutsche Stadt wurde rein nach der Lagerung des Geländes und nach individuellen Absichten errichtet, und auch in den östlichen (Kolonial)städten durchbrach die Eigenwilligkeit des Bürgers meistens sehr bald das abgesteckte Schema. So scheint in den Römerstädten schon ein Erbe von der athenischen Agora und vom pompejanischen Forum heraufzukommen aber es war ein ganz fremdes Reis, was uns da auf den Leib gepfropft werden sollte. Selbst Camillo Sitte verkannte die Unterschiedlichkeit dabei: die römische, schon stark perspektivische und abgezirkelte Stadtanlage baut sich auf einer ganz anderen Rassenarbeit auf. Die Deutschen hätten es so gut haben können in der geometrischen Regelmäßigkeit der

DER. ALTSTADTMARKT ZU BRAUNSCHWEIG



MARKTPLATZ IN GOSLAR



LANGGASSE IN DANZIG

Römerstädte — aber doch beeilten sie sich, über das Kastell hinaus, abgesehen von einem gewissen Einfluß der Längs- und Querseiten desselben, wieder zum gewohnten »Gassengewirr« überzugehen. Und die im kolonisierten Slavenland gegründeten Städte entsprachen auch nur um die Zeit der Absteckung selbst dem Schema, erstens baute man, wo nichts mehr abgesteckt war, so schief und krumm fort, wie im Südwesten, und zweitens wurde selbst über abgesteckte Straßen und Plätze in vielen Fällen die schöne deutsche Systemlosigkeit wieder Herr. Diese Abweichungen sind sogar in Danzig, einer reinen Kolonialstadt, zu beobachten, besonders am Langen Markt. Es darf bei dieser ganzen Entwickelung nicht übersehen werden, daß die Gekrümmtheit und die Enge von Straßen im alten Deutschland mit eine Folge von dem meist gebirgigen oder hügeligen Gelände ist, während auf dem flachen Boden des kolonialen Ostens an sich alle Verkehrslinien gestreckter verlaufen, und daher einem linearen Schema mehr oder weniger nahe kommen können.

Aus alledem wird schon zum Ausdruck gekommen sein, welch großes Gewicht auf die Naturbedingtheit von Stadtanlagen gelegt werden muß. Die Rasse wächst ja auch aus dem Boden. Der Boden gibt dem Städtebau die fundamentalsten Bedingungen. So ergibt sich als wichtigstes und allgemeinstes Prinzip das der lokalen Topographie, der Geländegestaltung, der Lagerung und Gliederung des Stadtraumes in horizontaler und vertikaler Beziehung. Demgegenüber wuchert in fast der gesamten Städtebauliteratur, was als Zufallstheorie zu bezeichnen wäre. Man spricht der Laune, der Willkür, dem Zufall einen überaus großen Einfluß zu, man sagt, beim alten Städtebau habe jegliche Überlegung und Absicht gefehlt und darum seien die Straßen so krumm und schief und der ganze Grundriß der Stadt so planlos geworden. Das sind arge Fabeln. Gerade das Gegenteil ist richtig. Jeder Grundriß eines alten Stadtkernes predigt von der weisen Überlegung, von dem wundervollen Anpassungsvermögen an die Verhältnisse, die darin gewaltet haben. Unsere modernen linearen Straßen sind Zufallsbildungen, Augenblicksbedürfnissen entsprungen. Wenn Zufall in alten Zeiten herrschte, so brachte er meistens glücklicheres und wirkungsvolleres zustande. Man denke dagegen nur, von welcher gedankenlosen Willkür, von welchem Zufallstun die ganzen modernen Planlegungen beherrscht worden sind und noch beherrscht werden, solange Geometer das Stadtbild auf dem Reißbrett machen dürfen. Was ferner Zufall genannt werden möchte, z. B. die örtlichen Verhältnisse, das sind in der Tat Gelegenheiten, die verstanden und benützt werden müssen. Ja, wenn unsere alten Städte keine Regelmäßigkeit aufweisen, sind sie da gleich »ohne ersichtlichen Plan« (Below) gemacht? »Man ließ sich von der Gewohnheit und vom momentanen Bedürfnis leiten.« Ja, besteht nicht vielmehr das Problem darin, eben aus dem Netz von verwinkelten Gassen den ursprünglichen Plan herauszuerkennen, den Plan, den der Boden den Erbauern einprägte! Alle Bildungen im Stadtplan seien dem Zufall und der Willkür überlassen gewesen! (Dies von Lichtwark in bezug auf Hamburg gesagt). Und da sei es fast ein Wunder, daß die Stadt so schön geblieben sei! Aber sie ist ja gerade deshalb so schön geblieben und dann herrschte in ihrer Anlage überhaupt niemals Zufall und Willkür; hier hat die Natur gebaut, es ist ausgeschaltet, wo eine Stadtseele, ein Gemeinschaftsbewußtsein der Bürgerschaft an der Arbeit ist. Ebenso kann nicht gesagt werden, die alte Stadt Kopenhagen sei ohne Einheit des Planes gewachsen. Es sei erläutert am Beispiel des Hamburger Stadtplanes, eine Vertiefung ins Organische hinein zu zeigen, die Lichtwark weit mehr in den Mittelpunkt seiner Interpretation hätte rücken müssen. Wie stets liest er im Stadtplan den Charakter ab, er sucht die Wurzeln im Gang der Entwickelung: da ist alles umgeändert, umgebaut, umgegraben worden; da entstanden Kanäle, Fleete, Flüsse, da wurden Dämme verlegt, da wurden Bassins gebildet, wieder zugeschüttet und wieder neu aufgegraben, da wurden um der Hafenanlagen willen ganze althistorische Quartiere weggerissen, da wurde der alte Dom dem Erdboden gleich gemacht, da wurden alle Flußbette reguliert, da wurde nach dem Brand von 1842 ein neues Stadtzentrum gebildet, mit großem Raumgefühl — aber

wo liegt in dieser Flucht der Dinge das Bleibende, was ist Mittelpunkt aller Bezüge? Die alte Heerstraße von Lauenburg, der einzige Straßenzug, der aus der Urzeit im alten Verlauf erhalten ist, und der schon in vorgeschichtlicher Zeit über die Furt der Alster ging. »Man sieht ihren Krümmungen heute noch an, wie sie einst sich der Gestalt des Terrains anschmiegte.« Und hier, auf der die Furt beherrschenden Höhe lag die älteste Stadt, nicht im Alsterdelta. Diese schmiegsame, dem Terrain angepaßte Straße ist das Entscheidende. Daß in diesen Zusammenhängen kein Zufall spielt, hat auch Charles Buls ausgeführt: »Es kann diesem nicht ein Ergebnis zugeschrieben werden, das dem natürlichen Wachstum der Wohnungen längs eines gewundenen, nach und nach zum Range einer Straße erhobenen Pfades zu verdanken ist.« So spricht auch Henrici jedem Stadtplan sein ganz bestimmtes System, seine ganz bestimmten Ursachen zu. Selbst die Unregelmäßigkeiten, die im Rechtecksystem der Pläne alter Römerstädte auftreten, sind gesetzmäßig. Kein Ansiedler setzte sich »nach zufälligem Bedarf« auf dem Boden fest. (Wenn Camillo Sitte sagt, die Alten bauten mit Überlegung und handhabten den Städtebau mit Bewußtsein und Meisterschaft, so schwebten ihm wohl italienische Muster vor; im ganzen war er durchaus ein Gegner dieser Zufallsauffassung.)

Die lokale Topographie bleibt also im Recht. Sie ist der Hauptfaktor im Werden einer Stadt. Wie er in diesem Werden zur Geltung kommt, das ist jetzt in den Hauptzügen zu untersuchen. Hier stößt man auf Kräfte, die heute ebenso in Geltung sind, wie vor tausend Jahren, und die man kennen muß, wenn man etwa einen guten Plan zu einer modernen Stadterweiterung machen will. Welche Stelle eine Ansiedelung wählt, das ist ihr schon durch die Formation des Geländes vorgezeichnet. Dies trifft schon auf jede Dorfschaft zu, die wieder ihre Keimzelle in den verschiedenen Wanderlagerformen hat, in denen auch schon ganz bestimmte Hauptkommunikationslinien zum Ausdruck kommen — das Ringlager vergrößert sich durch Radialstraßen, das Längslager durch Angliederung von Parallelstraßen. Unsere Dörfer sind durchaus nicht bloß malerisch zusammengewürfelt, sie zeigen vielmehr eine ganz vortreffliche Gruppierung der Baukomplexe am Wegnetz. Und die gewundene Weganlage ist auch das Merkmal der Dorfstraße. Damit stehen wir bei einem der wichtigsten, zur Niederlassung reizenden Faktoren, beim Weg. Es sind also gebahnte Wege, Straßen des Handelsverkehrs, Flüsse, die sich mit der günstigen Lage vereinigen müssen, besonders die Kreuzungsstellen von Straßenzügen mit Flüssen, Furten.

Man mache es sich klar: wie entstehen denn Wege? Ich meine, ganz natürlich und organisch wachsende heutige Wege (denn jene großen Handels- und Heerstraßen, die schon unserer Urbevölkerung dienten, sind schließlich nicht anders entstanden). Wohin man auch kommen will, immer muß man über natürlichen Boden gehen; man hat also mit der Gestalt des Bodens zu rechnen, der das Hindernis ist, mit dem verschiedenartigsten Terrain, sei es nun schwierig oder leicht; natürlich hat man das Bestreben, möglichst wenig Kraft aufzuwenden und möglichst geringe Zeit zu brauchen. Der Pfad, den man getreten hat, schmiegt sich der Bodenform an, und wenn er es nicht das erste Mal tut, so ergibt sich der Weg durch die stetig wiederholte Auswahl des Besten aus vielen Versuchen. Wir sehen die natürliche Auslese am Werk. So ein Weg hat natürlich nichts Abgestecktes, sondern er richtet sich nach der größten Gangbarkeit, natürlich hat er dann Knicke und Krümmungen. Begangen wird der Pfad zum Weg. Wird er Verkehrsweg, so entwickelt er sich zur Straße, und der rollende Wagen, das Hauptverkehrsfahrzeug, bildet geschwungene Kurven aus. In jeder unserer Hauptverkehrsadern steckt die soeben entwickelte Idee des Weges, der Urweg, noch darin als Kern. Und Ansiedelungen legen sich den Weg entlang, immer ist der Weg älter, früher als die Ansiedlung, das älteste an unseren Städten sind bestimmte Straßenzüge. Entwickelt sich nun aus der Gruppe von Ansiedelungen ein größerer Verband, eine Stadt, so stecken doch noch in ihm und in seinem Straßennetz all die vielen selektierten Wegspuren drin, auch wenn sich auf dem Boden noch so hohe säkulare Schuttmassen häuften. So bildete sich, so erwuchs, im Einzelnen durch unendlich viel lokale Beziehungen determiniert, das Straßennetz, und es ist in der Tat der Schlüssel zu dem ganzen Bebauungsplan unserer alten Städte. Für die neuen haben wir ihn verloren. Stets folgt die Bebauung, die Gegeneinanderlagerung



ANDREASPLATZ IN HILDESHEIM

der Häuser diesem ursprünglichen Wegnetz, angeschmiegt an die natürliche Wegeführung, an die gewordenen Kurven.

Nächst den Landstraßen und ihren Einwirkungen auf das Wegnetz innerhalb der Ansiedelung wurde die Umwallung, die Befestigung von äußerster Wichtigkeit, von so großer, daß uns heute die Geschichte des Mauergürtels die Geschichte des Wachstums der Stadt darstellt. Die typische Form der Stadt ist die befestigte Stadt, ohne Mauer ist es keine Stadt. Und dieser Mauergürtel übt auch von vornherein auf das Straßennetz eine Bestimmung aus. Nur durch den Bering wurde die Stadt eine geschlossene Wohnung, bekam sie ihren geschlossenen Charakter. Da wo die Landstraßen einmündeten, oder hinausführten, entstanden Torburgen. Eine wertvolle Furt forderte selbst die Aufführung einer »Burg an der Brücke«, einer Befestigung des Brückenkopfes, und der durch die Brücke zum Stadtinneren führende Straßenzug ging meistens mitten durch die Burg. Hier ist überhaupt die Lage der Burg des Stadtherrn wichtig. Das Schloß des späteren Territorialherrn legte sich ausnahmslos an den Saum der Ansiedlung, an die Mauer oder in den Zug der Mauer. Doch machen sich auch hier schon in der frühesten Zeit organische Notwendigkeiten geltend, stets gehört die Höhe dem Mächtigen und dem Schutzgewährenden, stets siedeln sich die Bürger am Hang, in der Niederung, unter dem Schatten der schirmenden Veste an. Das ist naturnotwendig, nie baut sich der Ansiedler seine Hütte auf den Gipfel des Berges, der gehört stets dem Wall und dem Turm, hinter denen er sich bei Angriffen bergen kann. Es ist also nicht der bewußte Wille des Stadtherrn, daß er sich hier anbaut, sondern es ist der Wille der ganzen Gemeinschaft, und letzten Endes wieder die lokale Topographie.

Unter allen diesen Einwirkungen kristallisiert sich das Straßennetz der von der Mauer geschlossenen Stadt heraus, die nächste Folge ist, daß das Gelände zwischen den Wegen vollends und nach einem Plan aufgeteilt wird, nach dem Prinzip von Hufen, die idealste Form der Bodenparzellierung, die wir in unserer Geschichte kennen und die sich namentlich von den Formen der heutigen Grundstückspekulation und -Verteilung glänzend abhebt. Und darin entstehen die Märkte, entweder als Ausbauchungen von Straßen, als abgesteckte Räume oder als ausgedehnte Kreuzungsstellen von Straßen.

Zu alledem tritt noch der Charakter der alten Stadtbürger, in deren Gesamtheit ein umfassendes Interesse für die öffentlichen Angelegenheiten der Stadt lebte — und der Stadtbau ist in eminentem Maß eine öffentliche Sorge; es bekümmerten sich alle umeinander, sie machten es zusammen aus, wie jeder am besten baute, sie förderten ihre Absichten in gemeinsamen Beratungen, und in der Ausführung des Baues richteten sie sich meist nach dem Augenmaß, sie bauten wirklich mit optischem Gefühl in den Raum hinein. Weil es nun jedem erlaubt war, sein Haus bequem hinzusetzen, bekam es Individualität und damit wurde der ganze Straßenzug lebendig. Und dieser Straßenzug war geschlossen, eben wegen jener Notwendigkeit, sich auf bestimmtem Raum einzurichten, und die nächste Folge dieser Geschlossenheit war seine lebensvolle Gekrümmtheit — er war wohnlich. Und dieselbe Geschlossenheit zeichnete auch die Plätze aus, immer führen die Straßen zu den Ecken der Plätze hinein oder an den Seiten des Platzes entlang, daß eine Hauptader eine Platzwandung durchbricht und damit das ganze künstlerische Gefüge verstört, kommt nicht vor. Der Markt wirkt so wie ein Saal, aus dem man durch die einmündenden Straßen nicht hinaussehen kann. Ferner laufen Straßen, die ungefähr dieselbe Richtung nehmen, nie geradlinig ineinander über, sondern begegnen sich in einer Verstellung der Fluchtlinien, und diese Verstellung trägt zur Schließung des Straßenbildes mächtig bei.



DIE MAXIMILIANSTRASSE IN AUGSBURG



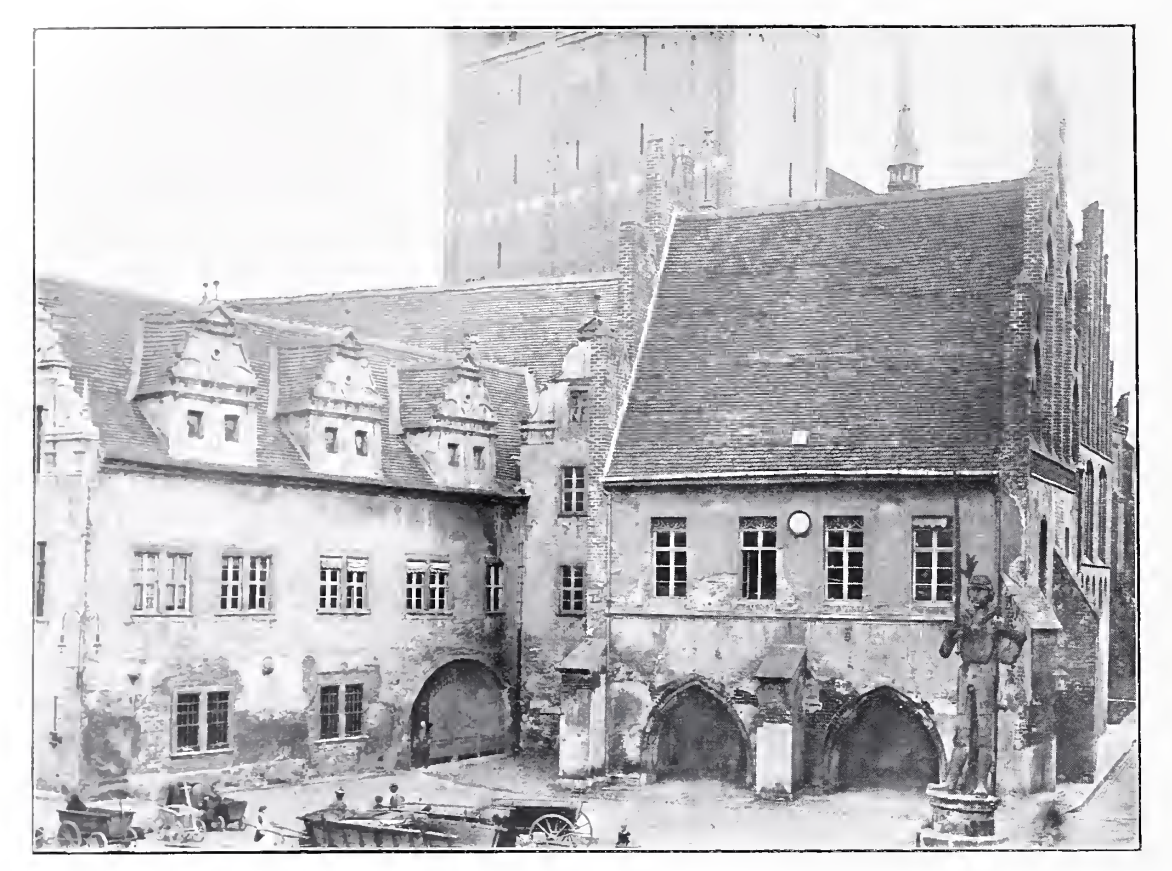
DER KLEBERPLATZ ZU STRASSBURG

und war sogar schon im Begriff, vor den ehrwürdigsten Bauten der Stadt alle Pietät zu verlieren. Endlich aber kam es doch zu einer Umkehr, man beschäftigte sich eifrig mit den Problemen des Restaurierens, des Verhaltens bei Neubauten im Stadtkern, des »Begradigens« im Stadtinnern, man erinnerte sich des Wertes der alten Denkmäler, es werden Denkmalschutzgesetze angebahnt, ganze alte Stadtkerne sollen inventarisiert werden mitsamt ihrem Grundriß (wie in Hessen), die fortgeschrittensten Städte haben schon die Einrichtung ständiger Kunstkommissionen, ja es wird schon die Axt an die Wurzel gelegt, die Baupolizeiverordnungen sollen revidiert werden. Aber dies ist alles bekannt und betrifft hauptsächlich die Innenstädte. Die Hauptsache aber bleibt der Städtebau in den Außenteilen, der Neubau der Stadt. Dieser ist so wichtig, daß alles Vorhergehende nur als eine prinzipielle Einleitung dazu genommen werden muß.

Es fand schon Erwähnung, daß die gesamte Städtebauweise des 19. Jahrhunderts bis zu ihrem tiefsten Verfall auf die Spätrenaissance zurückzuleiten ist. Die großartige Beherrschung bedeutender Baumassen im Sinn des absoluten Fürstentums, die souveräne Bewältigung großer Raumausschnitte, die Zusammenfassung von Baugruppen zu einer malerischen Gesamtwirkung nahm von da ihren Ausgang. Über Frankreich kam seit dem Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts dieses Bauschaffen nach Deutschland. Es ist die Entstehungszeit der großen Residenzen. Die Fürsten, geistliche wie weltliche, verlegten ihre Hofhaltung in eine geöffnete Stadt, wo sie in möglichst ebener und freier Lage Raum hatten, sich dekorativ zu entfalten. Niemals tasteten diese Fürsten alte Stadtkerne an, setzten etwa ihr Schloß an den Markt, das hätte sich schon durch hindernde Grundrechte verboten, außerdem hätte sich ihre merkantilistische Gesinnung gegen solch einschneidende Maßregeln gesträubt. Nein, sie wollten sich an den Rand der Stadt setzen, wo sie sich frei ausdehnen, wo sie ihr Schloß, ihren Hofgarten und die repräsentativen Bauten ihres Hofgesindes zusammenkomponieren konnten. An diesen Stellen fiel auch die Umwallung, der Graben wurde ausgefüllt und auf diesem Terrain erhob sich nun das Fürstenquartier, das erste Beispiel einer Planung und einer Stadtgründung, die dem be-

Auf diese Plätze nun und in diese Gassen stellten die Altvordern mit dem größten künstlerischen Empfinden ihre Denkmäler und Brunnen — wie, ist altbekannt und es ist zu hoffen, daß die genialen Forderungen eines Camillo Sitte über die Beziehungen zwischen Bauten, Monumenten und Plätzen nicht umsonst aufgestellt sein möchten. Dieser Bahnbrecher des wahren Städtebauens hat auch aufs eindringlichste vor der Bevorzugung der Mittelachse gewarnt, kein Denkmal und auch kein monumentales Gebäude wünschte er in die Visurrichtung gestellt, leider hat er jene verderbliche Wirkung der Mittelachse im Geltungsbereich des Barockstils und der ganzen Bauweisen des 19. Jahrhunderts nicht so sehr bekämpft, was doch in letzter Linie in seiner Befangenheit gegenüber der Renaissance und den aus ihr abgeleiteten Stilen begründet sein mag.

So sind die künstlerischen Städtebilder entstanden, die wir heute bewundern und in den genetischen Linien, die aufgezeigt worden sind, stecken zugleich die ästhetischen Komponenten, die ihre Wirkung hervorbringen und erklären. Was heute aus unseren Städten geworden ist, das ist bekannt. Mit frevelnder Hand hat man das ganze 19. Jahrhundert hindurch einen Eingriff nach dem anderen in die alten Stadtkerne gemacht, nach der allgemeinen Entfestigung stellte sich mit dem Wachsen der Bevölkerung das immer größere Toben des Verkehrs ein, Straßendurchbrüche und -korrektionen sollten helfen, es kam die Barbarei der Baufluchtlinien über die Altstädte, unbarmherzig und mit einem fanatischen Eifer legte man Dome und Kirchen frei, rasierte alte Torbauten



RATHAUS ZU STENDAL

Eindruck hin das Maximilianeum komponiert ist. Dominierend hoch wie eine Krönung begrenzt es das Straßengebilde mit seiner weiten Ausbuchtung, umfängt es mit seinen beiden Flügeln und reißt den ganzen Raum, den es ideal umschließt, zu einer starken Wirkung zusammen. Ausfluß des Residenzkomplexes freilich bleibt die ganze Anordnung, und sie ist im ganzen nur historisch zu billigen, indem man den Willen des königlichen Bauherrn gerechtfertigt findet. Die Münchener Stadtgemeinde hat ja bei allem königlichen Baueifer auf ihre eignen künstlerischen Absichten nicht Verzicht geleistet, sie empfand bald, daß die Großräumigkeit es nicht allein tut, und daß die neuen, von fürstlicher Hand vorgezeichneten Quartiere eigentlich recht langweilig, kalt und reizlos ausgefallen waren; jene Absichten und Interessen haben ihren Mittelpunkt in der Bürgerstadt, im Marienplatz, im Münchener bürgerlichen Barock. Daß München die erste Stadt war, die sich bei der Gestaltung ihrer Stadterweiterungspläne von künstlerischen Rücksichten hat leiten lassen, das ist bekannt (Henrici).

wußten Willen eines Einzelnen ihre Entstehung verdanken. Heute stecken die fürstlichen Trakte tief im Fleisch der Stadt, und wenn es sich um »Königsstädte« (im weitesten Sinn) handelt, geben sie vor, sie seien das Herz der Stadt, aber das ist ein Irrtum, die Stadt bleibt Bürgerstadt und die fürstlichen Quartiere bleiben bei aller räumlichen Ausdehnung bloße reguläre Kasernements, die am organischen Stadtsaum wuchern. Der Residenzkomplex mochte noch so viel System und Geometrie ausstrahlen, in das Straßennetz der Altstadt konnte er doch so gut wie gar nicht hineinwirken. Aber das *neue* Bürgertum verfällt dem Einfluß dieses »klassizistischen« Geschmacks, die Städte werden unter royalistischer Kontrolle regulär weiter gebaut. Wenn man gerecht sein wollte, dürfte man nicht von einer Amerikanisierung der Städte sprechen, sondern von ihrer Royalisierung. Das war der Fall im 18. Jahrhundert in Berlin bei Anlegung der Luisenstadt und der Friedrichstadt, und in sehr ausgeprägter Weise im 19. Jahrhundert in München, und zwar zu öfteren Malen. Das sind aber keine Städteprobleme mehr, das sind Ausstrahlungen eines Herrscherwillens, Monumentalisierungen, Versteinerungen von Stadtanlagen um die Residenz herum, Zeremonialquartiere. In München war es die Ludwigsstadt, später die Maximilianstadt und neuestens die Prinzregentenstadt, mit ihrem jeweiligen dominierenden Straßenzug selbigen Namens. Und diese Trakte verstehen sich auf Perspektiven, an die Abschlüsse sind große Bauwerke hingelegt und steigern die Wirkung, war doch sogar der Sempersche Theaterbau in Verbindung mit einer Prunkstraße projektiert. Man hat das in München immer gut verstanden. Man frage sich nur, auf welchen

Als dann bei dem großen Wachstum der Städte im 19. Jahrhundert Raum für neue Bevölkerungsmassen geschaffen werden mußte, fuhr man nur nach dem von den Königen gegebenen Schema im Beplanen fort, nur daß jetzt die städtischen Geometer auf dem Reißbrett in Tätigkeit gesetzt wurden. Daß eine Straße unter allen Umständen geradlinig verlaufen müsse, wurde jetzt zum Evangelium, und das Lineal wurde diesem Fanatismus das wahre Instrument. Alles mußte sich dem Moloch des Verkehrs beugen, und der Tyrannei der Hygiene fielen ganze Stadtviertel zum Opfer, ich sage Tyrannei, weil auch die berechtigtsten Sanierungen ihre Grenze haben und das in Bakterienfurcht erzitternde Dasein doch kein Idealzustand ist. Dazu gesellten sich noch die übeln Einflüsse aus dem Paris des zweiten Kaiserreichs, mit seinen staunenerregenden Straßendurchbrüchen, seinen majestätischen Avenuen. Es ist dieselbe Zeit, in der man den Wiener Ring unrettbar ins Theatralische verunstaltete, während die Möglichkeit zu wundervollen Stadtbildern vorüberging wie ein Traum.

Was bleibt von alledem übrig? Nichts! Die ganze klassizistische Arbeit ist vertan. Schultze-Naumburg hat noch ein gutes Wort für die »Gartenstraße des

18. Jahrhunderts« eingelegt, die an »Stille, Abgeschlossenheit, Behagen, Gartenheiterkeit und charakteristischer Schönheit« nichts vermissen ließe, aber dieses Straßenidyll hat für unsere stürmische Zeit mit ihrem tollen Verkehr keinen Raum mehr, bestenfalls kann sie für Villenviertel ein Muster sein, heute handelt es sich vor allem darum, den brauchbarsten Typus an Verkehrs- und Geschäftsstraßen zu finden.

Es bleibt dabei, daß jene jahrhundertlange Arbeit im künstlerischen und im praktischen Sinn vergeudet ist. Es ist aber noch nicht zu spät, Stadterweiterungsfragen, die immer noch das Hauptgebiet des Städtebaues sind, in einem bessern Sinn zu lösen. Das Hauptproblem ist die Beplanung. Einer Stadt wird ihre Gestalt in erster Linie durch den Grundriß gegeben, und diesen Grundriß zu zeichnen, das ist die schwerste, verantwortungsreichste Aufgabe, bei der weiteste Voraussicht eine Pflicht ist. Zuerst: wer plant, wer soll das Recht haben, den neuen Stadtkörper zu entwerfen! Man verfährt leider immer noch so, als bestände das Bild einer Straße, eines Platzes nur aus der nach unten begrenzenden Bodenfläche, nicht aus den Hochbauten, von denen die seitlichen Wandungen des Straßen- oder Platzraumes hergestellt werden, und von denen doch die Silhouette des Straßenbildes bestimmt wird. Demzufolge hat man die Planung stets dem Geometer oder bestenfalls dem Straßenbautechniker überlassen. Der Architekt bekommt von diesen die Grundrisse der Straßen- und Platzanlagen mit sämtlichen Baufluchtlinien fertig hingelegt. Das ist nicht recht. Der Schwerpunkt des Herstellens von Bebauungsplänen sollte beim Hochbauer liegen. Wir danken den Tiefbauingenieuren für alle Wunder der Hygiene, die sie uns geschaffen haben, aber wir wollen deshalb keine häßliche Stadt haben. In Hessen ist es auch schon gesetzlich, daß kein Geometer mehr eine Beplanung machen darf. Überhaupt ist Planungen gegenüber eine ganz neue Schulung aller Baubehörden zu fordern.

Die Planung ist also die wichtigste Grundlage der nachherigen Bebauung und ihre Bedeutung reicht so weit, daß sie sogar die Formen der Häusergrundrisse und der Baublöcke stark beeinflußt. Es liegen auch schon eine Anzahl von Richtlinien dazu vor, deren Befolgung vor Schaden bewahrt.

Vor allem möge man nicht so rasch vorgehen, über ein Gelände das rote Netz der Planung auszuspannen. Gewiß wird es nötig sein, auch für große Flächen die Bebauungspläne einige Zeit vorher fertig zu haben, aber deshalb braucht man noch lange nicht »aus der Hand in den Mund« zu arbeiten. Man soll erst die Bedürfnisse erkennen und darüber klar sein. Dabei muß das wirkliche Terrain ins Auge gefaßt werden, mit der gedankenlosen Reißbrettschablone muß aufgeräumt werden. Es ist auch die äußerste Zurückhaltung und Vorsicht im Planieren anzuempfehlen, mit der Planung soll nicht unnötig über das nächste Gelände hinausgegriffen werden, sie hat in erster Linie dem unmittelbaren Anbau zu dienen. Da heißt es auch fest sein gegen das Drängen der Bauspekulation und der Baugesellschaften, die ihr einziges Interesse darin sehen, jegliches Baugelände um eine Stadt »aufzuschließen«, und die bisher stets dem Bedürfnis weit vorgegriffen haben.

Zu den Vorüberlegungen gehört ferner, wie man dem Terrain gegenübertreten will. Es gibt keinen völlig ebenen Boden. Auf dem Reißbrett ist eine Schachmusterung leicht angelegt, aber wo gibt es denn in Wirklichkeit diese Ebene? Aber gerade die Unebenheiten des Terrains sollen von der Planung benützt werden, der Plan soll in das natürliche Gelände hineinkomponiert werden, nicht aufzuzwingen ist dem Boden das Planbild, sondern aus ihm herauszunehmen. Dem intelligenten Planentwerfer werden die Eigentümlichkeiten des natürlichen Geländes zu den feinsten Anregungen. Daraus erhellt auch, wie der Plan mit hügeligem Terrain zu beginnen hat. Vom Nivellieren darf keine Rede mehr sein. Es hat keinen Sinn, für Bodenbewegungen Riesensummen zu verausgaben und ein kahles und einförmiges Gelände zu bekommen anstatt eines interessanten und belebten. Es sollte kein Hügel mehr abgetragen, kein Tal mehr zugeschüttet werden. Mit den Zufälligkeiten des Terrains sollen auch die Höhenunterschiede genützt werden.

Es ist klar, daß bei diesen Vorüberlegungen kein Schema, kein System empfohlen werden kann. Über die Verwerflichkeit der bisherigen Planschablonen, des Schachbrettsystems, des Bienenzellensystems amerikanischer Städte, besonders des mörderlichen Mittelachsensystems, bei dem die Teile eines Viertels symmetrisch zueinander gezeichnet sind (nur auf dem Plan aus der Vogelperspektive, in den Vierteln selbst bemerkt man nicht einmal die Symmetrie mehr) — über alles das ist kein Wort zu verlieren.

Viel wichtiger ist, was alles im Plan vorgesehen sein soll. Da gilt es Rücksicht zu nehmen auf zukünftige Platzanlagen, auf künftige Baustellen für öffentliche Gebäude (Schule, Kirche, Krankenhaus abseits vom Verkehr, Post, Markthalle, Rathaus am Verkehr selbst), es gilt ferner, die Tendenz zu erkennen, die das Terrain hat, sich als Verkehrsviertel oder als Wohnviertel auszugestalten. Es darf auch keine Scheu davor herrschen, nötigenfalls bisher geltende Bestimmungen der Bauordnung danach abzuändern. Ist ein Fehler erkannt, so muß er verbessert werden, man möge also nicht vor Umplanungen zurückschrecken, wenn ein Irrtum stattgefunden hat, wie es Charlottenburg neuestens getan hat. Um die geeignetsten Kommunikationen und Plätze unter allen Umständen zu schaffen, sind die Städte mit gesteigerten Expropriationsrechten auszurüsten. Es handelt sich ferner darum, was für Grundbesitzformen in dem betreffenden Gelände die vorherrschenden sind, damit die Bauplatzverwertung, die Parzellierung danach eingerichtet wird. Jedenfalls ist lebhaft für die Berücksichtigung von Besitzgrenzen, von Flurgrenzen, von Ackerrainen zu sprechen. Es wird offen gelassen werden müssen, welche Baublockform die günstigste ist, wie die lokale Lage hier ausschlaggebend ist. Wo sich schiefwinkelige Bauplätze ergeben, da ist zu beachten, daß sie meistens auch die interessantesten Architekturprobleme mit sich bringen. In der Regel werden sich längliche

Baublockfiguren mit möglichst rechtwinkeligen Ecken empfehlen. Vor allem aber heißt es höchste Vertrautheit mit dem zu beplanenden Gelände gewinnen und die reifste Berücksichtigung der topographischen Verhältnisse zu üben. Auch hier wieder spricht die lokale Topographie das erste und letzte Wort, denn auch die Bedingungen des Verkehrs wachsen aus ihr heraus und ordnen sich ihr unter, genau wie in der weiteren Folge die hygienischen Maßnahmen, die Einrichtungen der Gesundheitspflege, die Forderung der praktischsten Bebauung des Terrains. Das eine ist sicher, wenn eine Anlage im Plan verpfuscht ist, kann ihr auch durch die schönsten Architekturen nicht mehr aufgeholfen werden.

Die wichtigsten Elemente eines Planes sind die Straßenzüge. Eine Beplanung hat sogar mit der Feststellung der Hauptstraßenzüge zu beginnen, sie sind das Rückgrat des Viertels. Zu keiner Zeit sind Straßen beziehungslos in den Boden geschnitten worden, auch heute nicht. Um so weniger als es sich heute um keinen radikal neuen Stadtaufbau handelt, sondern nur um das Angliedern von neuen Vierteln an bestehende Kerne. Wir haben von den alten Umwallungen auszugehen, die sich in Ringe, Promenaden oder Boulevards umwandelten. Vom Ringe nun strecken sich nach allen Seiten die radialen Beziehungen hinaus zu den Vororten, zu den nächsten Gemeinden. Und diese sind charakteristischerweise nicht linear: es sind die alten Landstraßen. Diesen gewachsenen Wegen konnten die Planleger des 19. Jahrhunderts ihre schöne Geschwungenheit und Bewegtheit nicht rauben. Es liegt ein Fingerzeig darin, denn damit stehen wir schon beim Problem der geraden und der krummen Straße für die Außenteile der Stadt. Im Vorbeigehen ist zu erwähnen, daß analog dem Ring auch äußere Ringstraßen angelegt worden sind, es ist aber Unsinn und zugleich Anachronismus, einfache Verbindungslinien von Vororten untereinander zu Boulevards auszubauen. Das oberste Gesetz ist danach, bei Neugründung von Straßen schon vorhandene Kommunikationswege zu benützen, bis hinunter zu Feldwegen und Wiesenrainen. Der schon begangene Pfad ist für den Planleger die Richtschnur für die spätere Verkehrstendenz. Es gibt kein Gelände, in dem nicht schon irgendwelche Wege vorgezeichnet sind. Der erste, der sich bei einer Beplanung für die Anlage von Straßenzügen durch die von den Fußgängern schon getretenen Pfade leiten lassen wollte, ist Charles Buls gewesen. Diese Pfade sind in der Tat die natürlichen Kommunikationen und als solche prädestiniert zu den zukünftigen Straßenlinien. Und ein Wiesenweg geht auch auf der ebensten Fläche nicht gerade, sondern er schlängelt sich. Damit wird auch zugleich die ästhetische Forderung der Bewegtheit und Geschwungenheit eines Straßenzugs erfüllt.

Der Typus der geraden Straße ist die Pariser Avenue. Sie ist keine gewachsene Straße, sondern auf freiem Felde gezogen worden. Aber ihren vorbildlichen Charakter hat die lineare, perspektivische Straßenform für uns längst verloren. Die moralischen Einwände dagegen (die gerade Linie lasse keine Begeisterung aufkommen) sind gar nicht so ungereimt, man kennt die Bemerkung Moltkes über den mangelhaften Patriotismus, den »modern« beplante französische Städte 1870/71 an den Tag legten. Vor allem aber ist die bewegte, in einer leisen Gekrümmtheit geführte Straße geschlossener, wohnlicher, gesünder. Und diese Geschlossenheit, dieses Zusammenfassen des Straßenraumes wird schon durch eine leise Biegung um $1—1\frac{1}{2}^0$ erreicht, was natürlich kein Schema sein soll. Wenn nicht schon die Natur selbst die Biegung erzeugt hat. Die Unterscheidung von geraden und krummen Straßen hat man auch dadurch ausgedrückt, daß man die ersteren langweilig, die anderen kurzweilig nannte. Im ersten Falle sieht die Straße um so kürzer aus, je weniger das perspektivische Bild die Grundfläche und die Wandungen erkennen läßt; um so länger sieht sie aus, je mehr davon zu sehen ist, aber um so interessanter wird sie auch beim Durchschreiten. Es dürfte aber nun nicht gleich wieder nach der Schablone gekrümmt werden, mit parallelen Wandungen, es ist auch einige Abwechslung im Breitenmaß der Straße anzustreben, an geeigneten Stellen sind Ausbuchtungen einzuschalten, dadurch wird wieder ein Vorteil vor der linearen Straße erreicht, in der die Fassaden in eintöniger Reihe verschwinden, und wenn es auch nur eine ganz leise Schrägstellung ist, in der die Häuserfronten erscheinen. Auch die Längsachsen der Straßen wollen nicht total nivelliert sein, ist das entsprechende Gefälle vorhanden, so kann man der Straßenoberfläche sehr wohl eine leichte Krümmung geben, damit tritt auch in der Längsrichtung der Straßen eine lebensvollere, bewegte Linie in Erscheinung. Durch die verschiedene Ausbildung der Häuserfluchtlinie einer Straße wird der gestrecktere Verlauf der dem rollenden Verkehr dienenden Fahrbahn nicht berührt. Die Fluchtlinien sind unabhängig zu machen von der Begrenzung der Fahrbahn. Man erinnere sich, daß gerade durch den Parallelismus der Fluchtlinien die schönsten mittelalterlichen Freitreppen, Beischläge und Hallenvorbauten wegrasiert wurden.

Die Breite einer Straße wird davon abhängen, welche Rolle sie im Verkehr spielt. Je größer der Verkehr, je mehr Straßen seitlich einmünden, desto breiter, je geringer der Verkehr, je länger und ungeteilter die Wandungen, desto schmäler wird die Straße. In Wohnvierteln werden die Wege an sich schmäler ausfallen, als in Verkehrsvierteln. Im allgemeinen wird die Hauptverkehrsstraße die breiteste sein, aber auch in ihr können verschiedene Trakte einen ganz verschiedenen Verkehr haben, und diese Trakte können danach enger oder ausgeweiteter hergestellt werden. Überhaupt muß der Bann der Fluchtlinie gebrochen werden. Die Münchener Architekten setzten es der Bauordnung gegenüber durch, gegebenenfalls mit der Hauswandung hinter die Fluchtlinie zurückgehen zu dürfen.

Wie bei der Anlage einer Straße überhaupt auf Wassergefälle und Kanalisation Rücksicht zu nehmen ist, so wird sich eine Straße in ansteigendem Terrain an die Hügelform anpassen, die Steigung soll zur wirkungsvollsten Bewegtheit des Straßenzuges ausge-



HOHENSTAUFENRING IN KÖLN

nutzt werden. Die Unterscheidung zwischen Fahrwegen, Richtwegen und Gehwegen ist selbstverständlich. Auch bei Plätzen, die auf unebenes Terrain fallen, kommt diese sorgfältige Beachtung der horizontalen Gliederung in Betracht. Vielleicht ist es sogar notwendig, für Hügelgebiete besondere Baubestimmungen zu erlassen.

Über die praktischste und schönste Einmündung von Straßen, ob rechtwinklig, ob in einem davon abweichenden Winkel, darüber kann kein Rezept gegeben werden. Als ein Mittel zur Geschlossenheit aber ergibt sich jedenfalls das Verschieben der Straßenkreuzungen, oder auch ihre Ausbildung in Weichenformen. Festzuhalten ist, daß Straßen schon bei einer geringen Gekrümmtheit Geschlossenheit erhalten, und daß nach diesen Prinzipien, die sich durchgehends auf bewegte Linien beziehen, der Abschluß einer Straße mit einem dominierenden Schauobjekt, mit einem Prunkbau, nur ein übler Ausweg ist. Eine geringe Biegung der Straße an ihrem Ende erzielt einen weit schöneren Abschluß. Und dazu ist schon ein ganz minimaler Grad von Gekrümmtheit genügend.

Als Hauptverkehrsadern des aufzuschließenden Gebiets bieten sich die alten Landstraßen, die teilweise schon besiedelt sind und durch die der natürliche Verkehr geht, von selbst an. Ist diese Ansiedelung an der alten Straße eine Vorortsgemeinde, so wird die größte Kunst des Städtebauers dadurch herausgefordert, daß er sein Plannetz gerade von diesem alten Dorfkern aus zu entwerfen, diesen in die Gesamtbeziehungen seiner Planung hineinzuweben hat. Es wäre die größte Verkehrtheit, der absurdeste Reißbrettschematismus, den Verkehr künstlich um so einen alten Dorfkern herumleiten zu wollen. Genau, wie es Leute gibt, die für Radialstraßen der Außenstadt solche Kurven verlangen, daß sich ihre Bewegung als Welle dem Stadtinnern mitteile! Umgekehrt! Die Außenstadt hat ihre Kurven von den Verkehrswellen der Innenstadt her zu bekommen.

Nach dem Vorhergehenden sind Platzanlagen eine Folge der Straßen. Beim Anlegen von Plätzen ist ebenfalls ein nicht geringes Gefühl für die Gestalt des Geländes erforderlich. Nach der vorhergegangenen Verteilung des Gebietes zu Verkehrs-, zu Wohnungs- und zu gewerblichen Zwecken, nach dem Entwerfen der Hauptstraßenlinien bekommen auch Plätze ihren organischen Raum bestimmt. Danach richtet sich auch die Größe der Plätze wie die Form nach dem Gelände. Ein tüchtiger Planleger wird Verlockungen zur perspektivischen Anordnung eines Platzes nicht anheimfallen. Sternplätze gar verdienen bloß als die schlimmsten Ausgeburten der Geometerphantasie gebrandmarkt zu werden. Wir haben es leider ganz verlernt, die große ästhetische Wirkung unregelmäßiger Plätze zu empfinden. So ist uns mit einer Aufstellung von Regeln über Breitenplätze und Tiefenplätze, und über ihr Verhältnis zu den dominierenden Gebäuden daran, gar nicht gedient. Auch gegenüber den beliebten Riesenabmessungen von Plätzen wird man wohl wieder zur Nüchternheit kommen. Was gefordert werden kann, ist nur die strenge Auseinanderhaltung von Verkehrsplätzen und Ruheplätzen, und dazu in ästhetischem Sinn eine möglichste Geschlossenheit der gesamten Platzanlage. Betreffs der Aufstellung von Denkmälern und Brunnen gilt das früher gesagte: sie gehören nicht in die Mittelachsen, überhaupt nicht an Kreuzungspunkte, sondern an aus dem Verkehr weggerückte Stellen.

Nach solchen Prinzipien, wie ich sie hier etwas summarisch zusammenzufassen suchte, sind schon verschiedene Stadterweiterungen vorgenommen worden,



FLEET DEICHSTRASSE IN HAMBURG



AVENUE DE L'OPERA IN PARIS

besonders ist die von München hervorzuheben, der ein Bebauungsplan Henricis zugrunde liegt. Es muß bedauert werden, daß eine Stadt wie Hannover dem akademischsten neuen Rathaus, das es gibt, in diesen Zeiten noch eine Stadterweiterung an die Seite setzt, die schematischer, schablonenmäßiger nicht gedacht werden kann. Wenn Henrici die Zerlegung eines Stadterweiterungsgebietes in Bezirke vorsieht und das gesamte Gebiet mit einem rathausähnlichen Gebäude auszustatten wünscht, so trifft er sich mit einem Vorschlag Lichtwarks. Angeregt von den schönen Mairien der Pariser Arrondissements hat Lichtwark den Gedanken einer künstlerischen Dezentralisierung der Stadtverwaltungen geäußert. Bei jeder Einverleibung von Außengemeinden könnte dieser Gedanke verwirklicht werden, denn die ehemaligen Dorfmittelpunkte bieten sich selbst zur Aufführung von solchen kleinen Rathäusern an. Und wo Rathäuser schon sind, behalten sie bei der Eingemeindung diese Funktion.

Man wird zugeben, daß in dieser ganzen Untersuchung kein System zur Darstellung gelangte. Als Grundprinzip kann auch nur die sachlichste Unterordnung unter das organisch Gegebene genannt werden, hier liegen für den Städtebauer die stärksten künstlerischen Motive.



MARIENPLATZ IN MÜNCHEN

ENTWICKELUNGSPHASEN DER DEUTSCHEN ARCHITEKTENSCHAFT

Wie auf den Gebieten der Malerei und Bildhauerkunst und in den Reihen ihrer Jünger in den letzten Jahrzehnten in Deutschland tiefgehende Wandlungen, Spaltungen und Neubildungen stattgefunden haben, so sind auch die Vertreter der Schwesterkunst, der Architektur von einer bedeutungsvollen Bewegung ergriffen worden, deren Ziele zwar schon erfreuliche Klarheit gewonnen haben, deren Erfolge aber noch in weiter Zukunft liegen. Während die Bewegung bei den Malern und Bildhauern vornehmlich durch künstlerische Momente, durch den Kampf der Moderne gegen die Tradition bedingt und durch das Wort »Sezession« charakterisiert wurde, sind es bei den Architekten weniger die sich ja auch bedeutsam Geltung verschaffenden modernen Bestrebungen auf künstlerischem Gebiet, nicht der Kampf um den »Stil«, sondern im wesentlichen materielle Gründe, Standesinteressen und Existenzfragen, welche die Bewegung veranlaßten, die durch die im Sommer 1903 erfolgte Gründung des »Bundes Deutscher Architekten« (B. D. A.) in eine neue Phase der Entwickelung getreten ist und ihr charakteristisches Gepräge erhalten hat. Um zu verstehen, welche Bedeutung der Gründung des B. D. A. beigemessen werden muß, erscheint es angebracht, einen Rückblick auf den Werdegang des deutschen Architektenstandes seit Anfang des vorigen Jahrhunderts zu werfen. In dieser Zeit wurde das Bauwesen noch ausschließlich durch das Baubeamtentum vertreten, deren Tätigkeit sich hauptsächlich auf Hochbauten erstreckte und die sich daher als Architekten fühlten und bezeichneten. Da vor Einführung der Gewerbefreiheit die Berechtigung zur selbständigen Ausführung von Bauten für die außerhalb des Handwerks stehenden Architekten nur durch Ablegung der für die Baubeamten vorgeschriebenen Prüfungen zu erlangen war, so sind auch die späterhin auftretenten Privatarchitekten zunächst aus dem Beamtentum hervorgegangen. Nachdem durch die Entwickelung des Verkehrs der Straßen-, Wasser- und Eisenbahnbau zu größerer Bedeutung gelangt war, bildeten sich die neuen Stände der verschiedenen Zweige des Ingenieurwesens heraus und ihre Vertreter schlossen sich mit den Architekten zur Verfolgung gemeinsamer Interessen in Ingenieur- und Architektenvereinen zusammen. Wo schon Architektenvereine bestanden, wie z. B. bei dem bereits 1824 gegründeten Architektenverein zu Berlin, wurde die Vereinstätigkeit auf alle Gebiete der Technik erweitert. Als nach den Kriegen von 1866 und 1870/71 das Bauwesen in Deutschland einen ganz gewaltigen Aufschwung nahm und sich infolgedessen die Zahl der Privatarchitekten, welche nun zumeist nicht mehr aus dem Beamtentum hervorgingen, sondern sich in freier künstlerischer Tätigkeit entwickelten, rasch vermehrte, wuchs auch das Bedürfnis einer besonderen Interessenvertretung dieses neuen Standes. Es bildeten sich eine Reihe von Architektenvereinen, welche jedoch mit den älteren Vereinen ein freundschaftliches Verhältnis unterhielten und sich mit diesen Anfang der siebziger Jahre zu dem »Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine« zusammenschlossen, dem zurzeit 40 Vereine mit etwa 8500 Mitgliedern angehören. Durch diese stattliche Mitgliederzahl sind der Verband und die in ihm vertretenen Vereine zu großem Ansehen und Bedeutung gelangt und in die Lage gesetzt worden, in den verschiedensten Fragen des Hochbau- und Ingenieurwesens erfolgreich zu wirken, sowie Fach- und Standesinteressen mit Nachdruck zu vertreten. Als ein Vorteil muß es auch angesehen werden, daß in den Verbandsvereinen der Architekt in innigen Verkehr mit dem Ingenieur gebracht wird, da doch in dem modernen Bauwesen die Technik von einer der Architektur gleichkommenden Bedeutung ist. Andererseits kann es dem Ingenieur gewiß nicht schaden, wenn durch den Verkehr mit Architekten etwas von künstlerischem Geist auf ihn übertragen wird. Es kann aber nicht geleugnet werden und liegt im Wesen des Verbandes begründet, daß bei der großen Zahl und der Verschiedenheit der von ihm bearbeiteten Aufgaben nicht alle Fragen und insbesondere solche, welche nur für einen kleineren Teil der Mitglieder von Wichtigkeit sind, mit derjenigen Entschiedenheit behandelt wurden, die allein den gewünschten Erfolg bringen kann. Nachdem sich aus diesem Grunde schon in früheren Jahren die Maschineningenieure zu besonderen Vereinigungen zusammengeschlossen hatten, die dann den angesehenen »Verband Deutscher Ingenieure« bildeten, fühlten in den letzten Jahren auch die Privatarchitekten wiederum das Bedürfnis einer besonderen, vollkommen getrennten Interessenvertretung. Den letzten Anstoß zur Schaffung derselben gaben die Beratungen über die neuen Honorarnormen für Architekten, welche nicht zu dem gewünschten Ergebnis führten, da der Verband seine Mitglieder zur Aufrechterhaltung dieser Normen nicht verpflichten konnte. In der »Deutschen Bauhütte« erschienen nun im Herbst 1899 mehrere Abhandlungen des Architekten R. Vogel-Hannover, in denen darauf hingewiesen wurde, daß allen weiteren Schritten zur Hebung des Architektenstandes in materieller und ideeller Beziehung zunächst eine reinliche Scheidung zwischen Architekt und Unternehmer und eine Abkehrung aller minderwertigen bez. künstlerisch nicht befähigten und gebildeten Elemente stattfinden müsse. Denn in der Tat war mit der Entwickelung des Bauwesens durch die große Zahl technischer Lehranstalten verschiedensten Ranges eine schier ungeheuere Zahl von Leuten dem Architektenberufe zugeführt worden, welche vielfach weder Befähigung noch Neigung hierfür qualifizierte, sondern die sich lediglich diesem Beruf des günstigen Broterwerbes wegen zuwandten und ihn jedes Idealismus bar nicht als Kunst, sondern als Gewerbe ausübten. Hierzu kam noch, daß die Vervollkommnung der Technik eine größere Bedeutung derselben für den Baukünstler zeitigte und zu einer intensiveren Beschäftigung mit ihr nötigte, so daß beim Publikum auch aus diesem Grunde mehr und mehr die Anschauung abhanden kam, daß die Architektur eine Kunst ist. Der empfindlichste Schlag wurde jedoch dem Architektenstand durch das Überhandnehmen eines rücksichtslosen Bauunternehmertums versetzt, das sich infolge der Gewerbefreiheit herausbildete. Die Ausübung der Privatbautätigkeit gelangte hierdurch zum großen Teil in die Hände von Leuten, die von wüster Profitsucht beseelt nicht nur eine schamlose Ausbeutung des Architektenstandes, eine gegenseitige Unterbietung und unwürdige Geschäftsgebarung zumal bei den jüngeren Elementen ins Werk setzten, sondern vielfach den künstlerisch schaffenden Architektenstand überhaupt aus der Bautätigkeit ausschalteten. Die dem Architekten zufallende Arbeit wird in die Hände von Pfuschern gelegt, welche ungehindert wahrhaft

fürchterliche Orgien auf architektonischem Gebiet feiern und eine Massenproduktion sowohl in der Grundriß- wie Fassadenbildung mangelhafter Bauwerke verüben, so daß die Verschandelung unserer Städte in höchst beklagenswerter Weise fortschreitet. Für alle diese Stümper, welche weder durch ihre Ausbildung noch Befähigung berufen sind, als »Architekten« zu wirken, dient dieser Titel als Unterschlupf und Reklameschild, wie ja auch die Bauunternehmer, welche meist eine ganz mangelhafte oder gar keine technische Ausbildung besitzen, sich mit Vorliebe zur Täuschung des Publikums den Titel »Baumeister« zulegten, solange derselbe nicht gesetzlich geschützt war. Es ist daher kein Wunder, wenn in der Laienwelt eine vollkommene Verwirrung und Unklarheit über diese Dinge herrscht und das Publikum gar nicht mehr weiß, was es sich unter einem »Architekten« eigentlich vorstellen soll. So haben sich denn Zustände herausgebildet, die sowohl im Interesse derjenigen Architekten, welche diesen Namen mit Fug und Recht tragen, als auch im Interesse der künstlerischen Entwickelung unserer Städte und einer Gesundung der Verhältnisse in der Privatbautätigkeit dringend Abhilfe erheischen. Es ist das Verdienst der in Hannover unter dem Eindrucke der erwähnten Vogelschen Artikelserie gegründeten »Hannoverschen Architektengilde«, eine lebhaftere Bewegung zur Abstellung der allerorts bitter empfundenen Mißstände ins Leben gerufen zu haben. Die Gilde wandte sich zunächst an die Kölner Architektenvereinigung, da die Berliner Vereinigung sich ablehnend verhielt, und erließ mit ersterer gemeinsam im Frühjahr 1903 einen Aufruf an alle Fachgenossen zur Bildung eines »Bundes Deutscher Architekten« (B. D. A.), welcher »eine Vereinigung der ihren Beruf als Künstler ausübenden Architekten zum Schutze ihrer Arbeit und zur Hebung ihres Ansehens« werden sollte. Die Gründung des Bundes erfolgte unter lebhafter Anteilnahme am 21. Juni 1903 in Frankfurt. Der weitere Ausbau wurde in den folgenden Jahren in Versammlungen in Kassel und Hannover erheblich gefördert. Wenn die diesbezüglichen Arbeiten auch zurzeit noch nicht abgeschlossen sind, so ist doch die Lebensfähigkeit des Bundes gesichert, da demselben bereits über 200 angesehene Mitglieder aus allen Teilen Deutschlands angehören. Das Charakteristische und Erfreuliche besteht nun bei dem B. D. A. darin, daß die Beitrittserklärung nicht jedem Architekten freisteht, sondern daß hierzu vom Vorstand der zuständigen Ortsgruppe eingeladen wird und zwar nachdem die Befähigung zur Aufnahme durch nennenswerte baukünstlerische Leistungen nachgewiesen ist. Der Bund bietet also eine Gewähr für die künstlerischen Qualitäten seiner Mitglieder, er verpflichtet sie ferner zur Innehaltung der Gebührenordnung und Befolgung einer sehr strengen Ehrenordnung. Jede Art Unternehmertum schließt die Mitgliedschaft aus. Da es zurzeit aussichtslos erscheint, den gesetzlichen Schutz des Titels »Architekt« zu erwirken oder die Führung desselben von der Ablegung einer Prüfung oder Eintragung in ein öffentliches behördliches Register abhängig zu machen, wofür sich übrigens freie Künstler wohl schwerlich begeistern werden, so verpflichtet der Bund seine Mitglieder, sich als »Architekt B. D. A.« zu bezeichnen und entsprechende Siegel und Stempel zu benutzen, um so eine Scheidung von den außerhalb stehenden »Auch-Architekten« herbeizuführen — ähnlich wie es in England bei den Mitgliedern des R. J. B. A. der Fall ist. Wenn das Publikum über das Wesen dieser Bezeichnung andauernd aufgeklärt wird, so ist zu hoffen, daß es die Spreu von dem Weizen sondern lernt und daß sich allmählich das Ansehen des Architektenstandes wieder hebt, sowie vorzugsweise Bundesmitglieder zur Lösung baukünstlerischer Aufgaben herangezogen werden. Das angestrebte Ziel wird aber nur zu erreichen sein, wenn *alle* künstlerisch befähigten Architekten dem B. D. A. beitreten einschließlich der nicht unbeträchtlichen Zahl derer, welche die Ausführung von Bauten übernehmen, sowie andere Unternehmungen leiten und daher als »Unternehmer« zurzeit ausgeschlossen sind.

Es würde zu weit führen, auf all die zahlreichen Aufgaben, welche der B. D. A. in sein Programm aufgenommen hat, näher einzugehen — zweierlei sei nur noch erwähnt. Der Bund hat sich in recht scharfer Weise gegen das staatliche und städtische Baubeamtentum gewendet und hierdurch erhebliche Verstimmung in diesen Kreisen hervorgerufen. Es dürfte der Förderung der sonstigen Ziele des B. D. A. nicht dienlich sein, wenn derselbe sich durch ein zu schroffes Vorgehen in diesem einen Punkte die Sympathie und Mitarbeit vieler einflußreicher Fachgenossen verscherzt. Gewiß wird man die Forderungen billigen können, daß die Privattätigkeit der Baubeamten beschränkt werde, sobald dieselbe nicht als Äquivalent für mangelhafte Besoldung bei der Anstellung zugestanden wurde und daß ferner die Privatarchitekten zur Lösung von staatlichen und städtischen Bauaufgaben herangezogen werden, allerdings nur sobald dieselben ein allgemeineres Interesse beanspruchen — Forderungen, die übrigens in Sachsen und wohl auch in den süddeutschen Bundesstaaten hinreichend erfüllt werden. Weitergehenden Bestrebungen, welche dahin zielen, den Baubeamten jede Privatbetätigung zu verbieten, sowie sie überhaupt vom baukünstlerischen Schaffen auszuschließen und lediglich zu technischen Verwaltungsbeamten zu stempeln, — Bestrebungen wie sie z. B. von Bruno Möhring in einem in der »Berliner Architekturwelt« 1904 veröffentlichten Artikel »Der Baudilettantismus und die künstlerische Erziehung des Architekten« propagiert werden, wird man aber entschieden entgegentreten müssen nicht nur aus Gerechtigkeitsgefühl und im Interesse der Baubeamten selbst, sondern auch im Hinblick auf eine gedeihliche und der Tradition entsprechende Entwickelung des staatlichen und städtischen Bauwesens überhaupt. Verdienstvoller als die Schaffung neuer Gegensätze dürfte das Streben sein, den Unterschied zwischen Privatarchitekten und Baubeamten möglichst zu verwischen und den oft verderblichen Einfluß des Bureaukratismus auf das künstlerische Schaffen der beamteten Architekten zu paralysieren. Auch die Baubeamten wollen in erster Linie »Baukünstler« sein und haben oft genug bewiesen, daß sie von wahrhaft modernem Geist und dessen Forderungen durchdrungen, imstande sind Kunstwerke zu schaffen.

Des weiteren ist zu hoffen, daß der B. D. A. es vermeidet, sich in Gegensatz zum Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine zu stellen, wie es anfangs den Anschein hatte, sondern daß er sich nur als ein ergänzendes Glied betrachtet, dessen Tätigkeit da einsetzt, wo der Verband infolge der schon geschilderten Verhältnisse nicht erfolgreich wirken kann. In sehr vielen Fragen, welche der B. D. A. in sein Programm aufgenommen hat, wird ja ein Zusammengehen mit dem Verband ohne weiteres stattfinden können und müssen, da derselbe diese Fragen ebenfalls schon seit Jahren bearbeitet.

Wenn dem B. D. A. ein erfolgreiches Wirken an der Lösung seiner idealen Aufgaben beschieden ist, so können wir hoffen, daß in kommenden Jahrzehnten dem deutschen Architektenstand eine Ära erfreulichen Aufschwungs erblüht, die sicherlich von weittragender Bedeutung für das gesamte baukünstlerische Schaffen des Jahrhunderts sein wird. *J. BAER.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

HEINRICH VOGELER

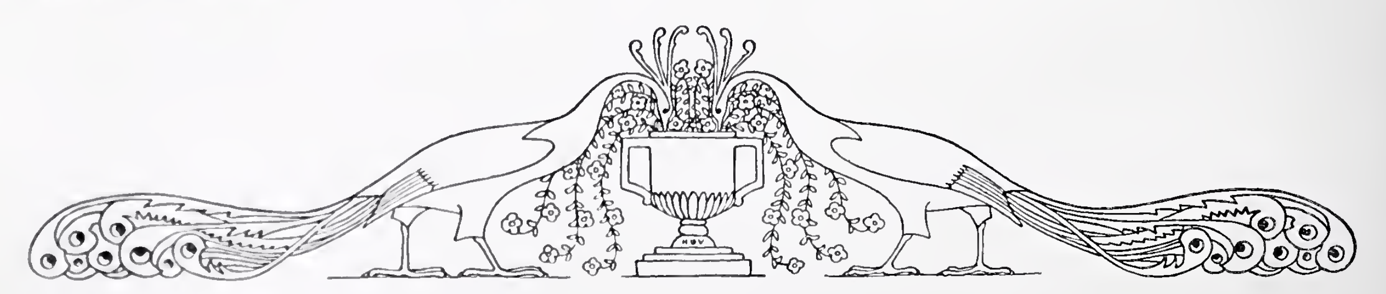
WIE Wetterleuchten ging es in den achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Säkulums durch die deutschen Lande. In der Geistesgeschichte unserer Heimat begann ein neues Kapitel. Mächtig brandeten die Wellen einer neuen Weltanschauung unter dem Zeichen des Herrenmenschen Nietzsche, der ein neues unerhörtes Evangelium von »Jenseits von Gut und Böse« gepredigt hatte, an den Felsenriffen der geheiligten, altehrwürdigen Tradition. Ein neues Geschlecht war erstanden. Seine Taten waren Zeichen ungebändigter Jugendkraft; seine Worte und Werke flammten auf wie glühendes Feuer über der zusammengebrochenen ehrwürdigen Säule des Alten. In der Literatur wurde der Name Gerhart Hauptmann ein Markstein am Wege einer anders gearteten Zukunft, wurden »Die Weber« mit ihrem wild revolutionären Geiste ein Abendrot, das über einer zu Grabe gehenden Zeit leuchtete. Wie die Gründung der »freien Bühne«, aus der später das »Deutsche Theater« in Berlin hervorging, einen bedeutsamen Wendepunkt in der Literaturgeschichte unserer Zeit kennzeichnet, so werden die Namen eines Klinger und Liebermann ewige Wahrzeichen für die große Wandlung bleiben, die sich in jenen Tagen auf dem Gebiete der bildenden Kunst vollzog. Der Kulturhistoriker, dem es vorbehalten ist, die Geschichte unserer Zeit zu schreiben, wird diese Tatsachen und Namen als Meteore dem vielleicht inhaltschwersten Kapitel seines Buches voranzusetzen haben.

Auch der Name »Worpswede« bedeutet in gewissem Sinne für die Geschichte der bildenden Kunst eine Umwertung aller Werte. Freilich verkörpert sich in ihm weniger die Tat einer neuen, vom revolutionären Geiste der Jugend durchwehten künstlerischen Erscheinung, als vielmehr der letzte Widerhall einer gewaltigen, elementar entfesselten Bewegung, die bereits in festere Bahnen zurückgeebbet ist, auf denen ein Neues, in eigensinnige Tendenzen Gebanntes entsteht. Ein vom Abendsonnenschein friedlich überstrahltes Bild, aus dem die Vorzeichen einer nahen Zukunft hervorleuchten. Gegenüber dem jähen Drang nach Universalismus ein Aufsichselbstbesinnen, ein bescheidenes Rechten mit begrenzten Kräften. Diese Kräfte suchen ihre Nahrung in der Scholle, aus der mooriger Duft entsteigt, auf der Menschen wohnen, die mehr sind als einfältige Bauern, wenn das Künstlerauge Mackensens in ihre Seele steigt. Dies armselig scheinende Stück Landschaft, die Kanäle mit schwarzen Wassern durchziehen, an denen die Baumstämme wie schweigende Geister einer geheimnisvollen Natur aufragen, ist mehr, als es dem Auge des gewöhnlichen Sterblichen erscheint, wenn es sich badet in Sonnenglanz und Mondenschein, wenn Wolken, Wind und Wetter darüber hinfegen. Das haben uns die Worpsweder gelehrt, die sich an die enge Scholle ketteten, um das melodienreiche Loblied auf Mutter Allnatur zu singen, die mit Bauern als Bauern verkehrten, um dem Menschengeschlecht ihr Gloria darzubringen. Es waren Künstler, von denen ein jeder sein eigenes Auge

besaß, durch das ihm die Natur in einem anderen, ewig neuen Lichte erschien, es waren Menschen, denen als schönstes Gottesgeschenk die Gabe verliehen war, die Sprache dieser Landschaft zu verstehen wie Siegfried den Gesang der Waldvögelein, mit ihrer eigenen Seele die Seele dieses Fleckchens Erde zu begreifen. In ihren Bildern ringt diese Seele nach Worten, nach zitternden Akkorden, steigen Menschen und Jahreszeiten durch ihren Künstlergeist neu gebildet auf. Das stempelt ihre Werke zu höchsten Kunstwerken, die mehr sind als photographisch getreue Nachbildungen alltäglicher Natur. Sie sprechen zu uns in dem Idiom der friesischen Bauern, sie haben Feld, Wald, Wiese und Baum, haben den niedrigen, strohgedeckte nalten Bauernhäusern etwas vom Geiste der Lebewesen verliehen, die mit ihnen zu einer in Einheit verschmolzenen Gottesschöpfung verwachsen.

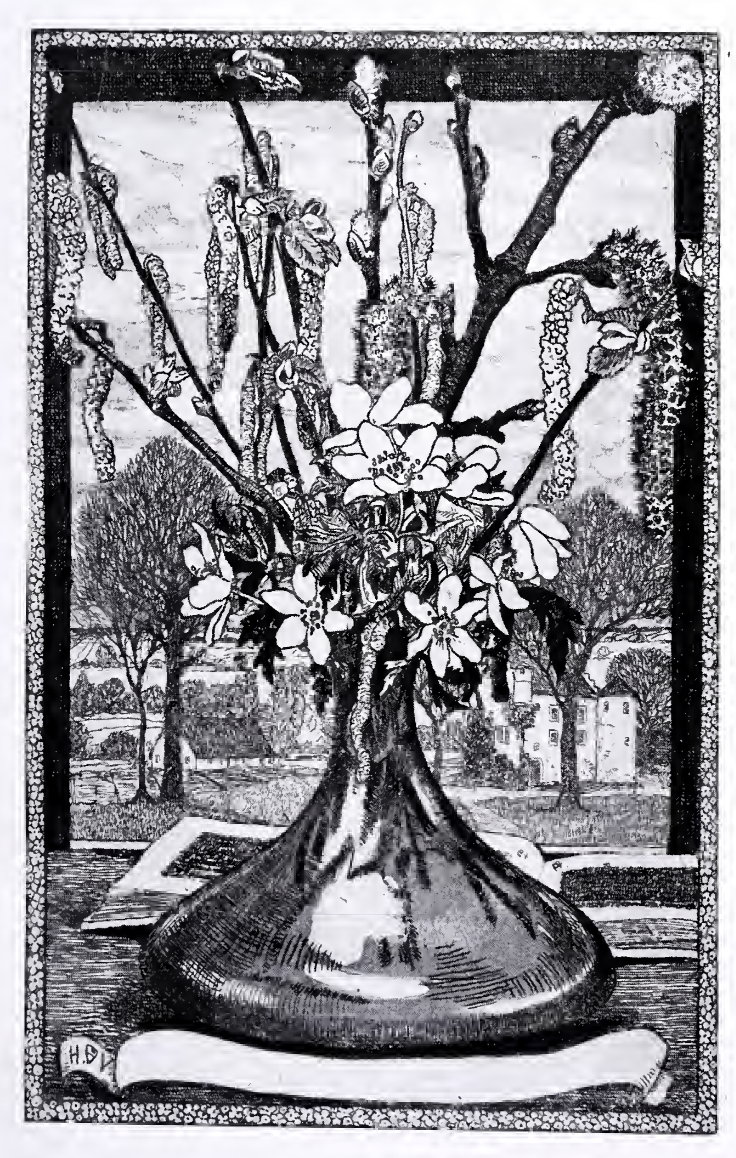
Was man seit den ersten Tagen dieser sechs Worpsweder Künstler, die ein glückliches Fatum zu einer großen Tat zusammenführte, mit dem beliebten Schlagwort »Heimatkunst« bezeichnet hat, verblaßt zum größten Teil im Hinblick auf die Werke dieser Künstler, mit denen überhaupt nur Millet in eine Reihe gesetzt werden könnte. Selbst Frenßens vielgepriesener »Jörn Uhl«, dem ein an Worpswede geschulter Geschmack zum Siege verhalf, mutet im Hinblick auf die große Tat dieser ersten deutschen Heimatkünstler wie ein verblaßtes, überwaschenes Originalgemälde an. Es bleibt immer eine der wunderbarsten Fügungen im Leben unserer nationalen Kunst, daß sich hier sechs Menschen zusammenfanden, die nur die tiefe Liebe zu der wahrhaft künstlerischen Schönheit eines anspruchslosen Fleckchens Erde verband, die im übrigen aber als Individualitäten so sehr ausgeprägt waren, daß ein jeder von ihnen gegenüber dieser bezwingenden Natur seine eigene Sprache finden konnte, seine eigene Seele in ihr zum Spiegelbilde erkor. Sechs Menschen, die aus demselben engbegrenzten, armseligen Stück Erde ihre künstlerische Inspiration holten, und von denen doch jeder ohne Rücksicht auf Namen und Art des Dargestellten ein Stück Seele gewordene Natur zu verkörpern wußte, daß es oft scheinen könnte, als hätte sie nie der gleiche Glanz des Mondes beschienen, nie derselbe Wind berührt. — Der vom Meer herkommende Herbstwind streicht wetterschwer über die Heide. Modersohn malt und in seinem Bilde hängen tief die Wolken über den vom Nordwind gekräuselten Wogen eines schmalen Kanales im schwarzen Torfboden. — Die Sonne brennt sommerlich schwül über einem entlegenen Bauernhof. Fern am Horizont tauchen die ersten Wetterwolken auf, die auf kommendes Unwetter weisen. Fritz Overbeck greift zum Pinsel und hält den einen Moment eines grandios anmutenden, sich vorbereitenden Kampfes zwischen Himmel und Erde fest. — Das erste Grün lacht von den zarten Birkenstämmen hernieder, eine Lerche steigt zwitschernd zum Firmament. Das ist der Frühling und sein Sänger heißt Heinrich Vogeler. — Fünf Menschen stehen an der Leiche eines kleinen Kindes, Vater und Mutter und drei trauernde Geschwister; ärmliche Bauern die Eltern, aus deren Mienen harte Arbeit, Sorgen und Not sprechen. Die Jugend hat noch nicht den vollen Eindruck des Verlustes. Scheu blicken die Geschwister nieder. Das Gefühl eines Unsichtbaren, der über Leben und Tod entscheidet, spricht aus ihren Blicken. Aber die Alten fühlen den namenlosen Schmerz, der ein heißgeliebtes Kind zur letzten Ruhestätte begleitet. Mit einer Ergebenheit in die ungekannte Schicksalsfügung, wie sie nur unsere kerngesunden, bieder frommen Bauern noch besitzen, beten sie ein letztes Gebet am Sarge ihres Lieblinges. Das hat Fritz Mackensen auf einem seiner Bilder gemalt.

Und ein Dichter ist unter diesen sechs Künstlern. Er singt und dichtet wie Walter von der Vogelweide. Seine Kunst ist ein Gebet auf Lenz und Sonnenschein. *Heinrich Vogeler,* der jüngste unter den Worpswedern, vielleicht auch der größte Künstler unter ihnen. Er fühlt nicht wie Modersohn das Dräuen entfesselter Elemente, sieht nicht wie Mackensen den tiefen Seelenschmerz der Menschen, die ihn täglich umgeben. Frühling ist seine Kunst. Nachtigallensang und Lerchentriller öffnen seine Künstlerseele. Er greift in die Laute und singt mit Kinderlippen dazu ein Lied auf Liebe und Lenz. Ein Kind in einer großen weiten Welt, deren grausigen Akkorden seine Ohren sich verschließen. Einer der wenigen Glücklichen unter den Menschen, die sich in der Prosa des Alltags ihr eigenes Zauberreich errichten konnten, das engbegrenzte Pfähle umziehen, über die hinaus kein Blick, kein Laut ins weite Leben voller Widersprüche dringt. Er kam als Letzter nach Worpswede und war der Erste, der sich dort Grund und Boden erwarb, um auf enger Scholle ein friedlich glückliches Leben zu führen. Sein Bauernhaus »Barkenhoff« ist seine Welt, drin Weib und Kind die Sonnen seines Lebens sind. Heute ist er dreißig Jahre alt; hat ein Künstlerleben hinter sich und noch eins vor sich. Er steht am Wendepunkte. Hat eine Entwicklung hinter sich und eine große Zukunft vor sich, die vielleicht den Sonnenträumen seiner Jugend eines Tages Hohn sprechen wird, die die Künstlerträume seiner Kindheit verleugnen wird, um auf ganz anderem Felde, als auf dem, wo er begonnen, reiche Lorbeern zu ernten in den Jahren reifen Mannesalters, wo Romantik und Liebe vielleicht nicht mehr in dem Maße Leitsterne seiner Kunst sein werden wie bisher, wo der Blick doch über die enge Scholle von »Barkenhoff« hinausgehen muß, wo man diesen Künstler als einen der führenden Geister im Ringen und Kampfe unseres modernen Kunstgewerbes nach Stil und nationaler Eigenart anerkennen wird. Den Wendepunkt bedeutet da vielleicht sein letztes großes Werk, die Einrichtung der alten Güldenkammer des Bremer Rathauses.



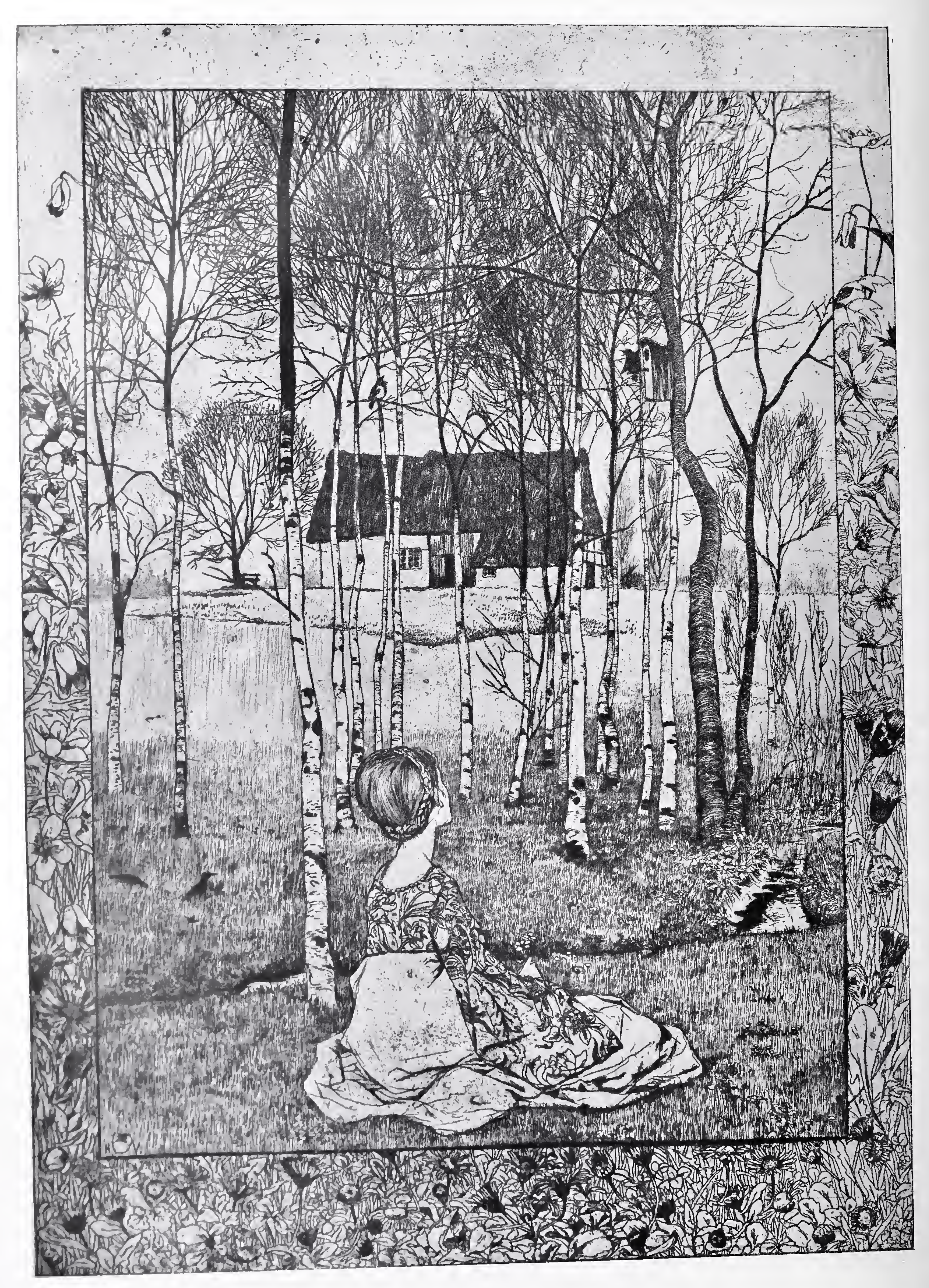


FRÜHLING. ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH VOGELER

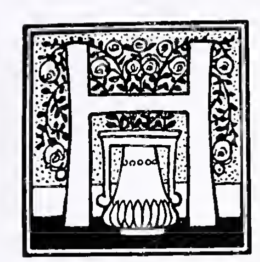




EXLIBRIS VON HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE



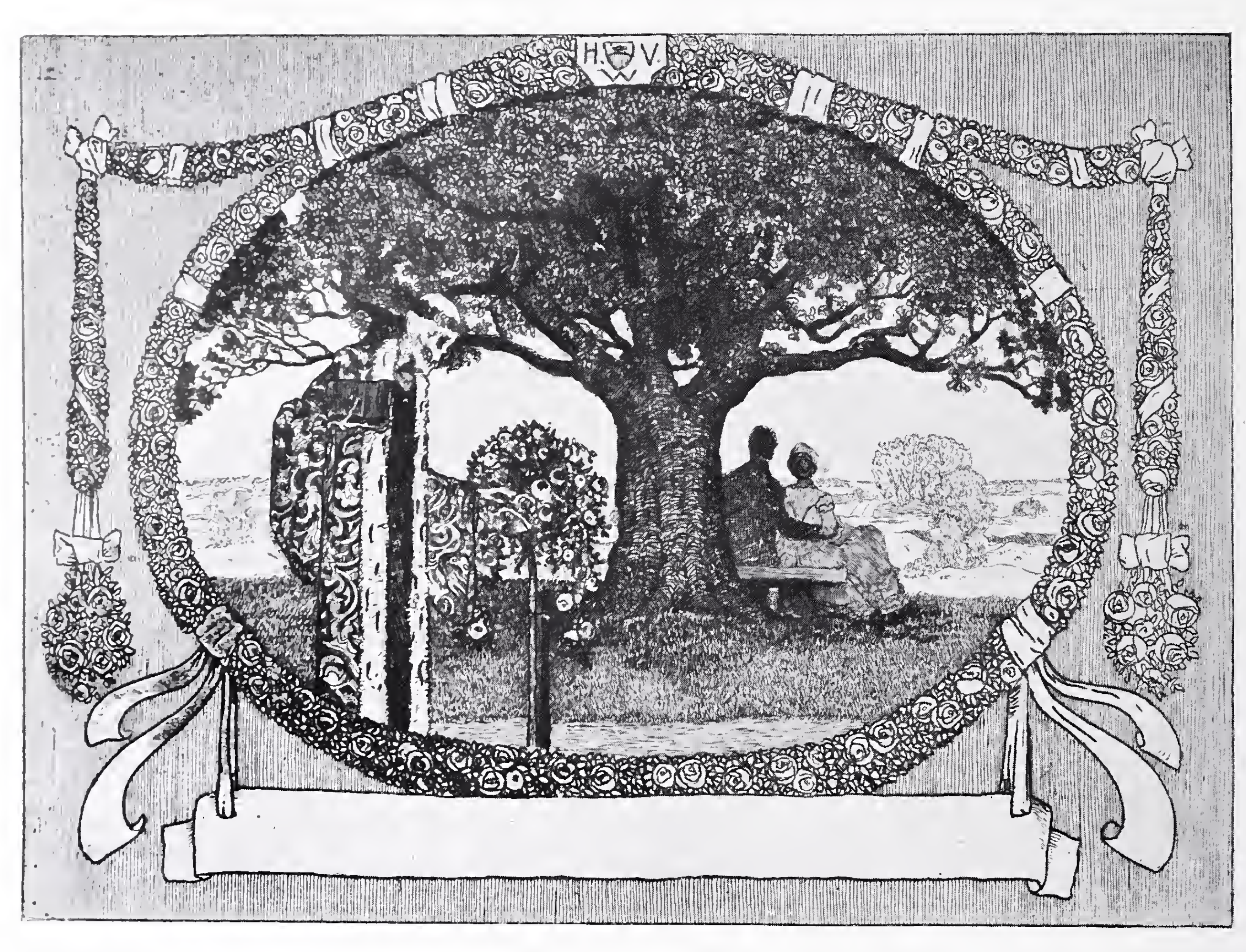
IM MAI. ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH VOGELER



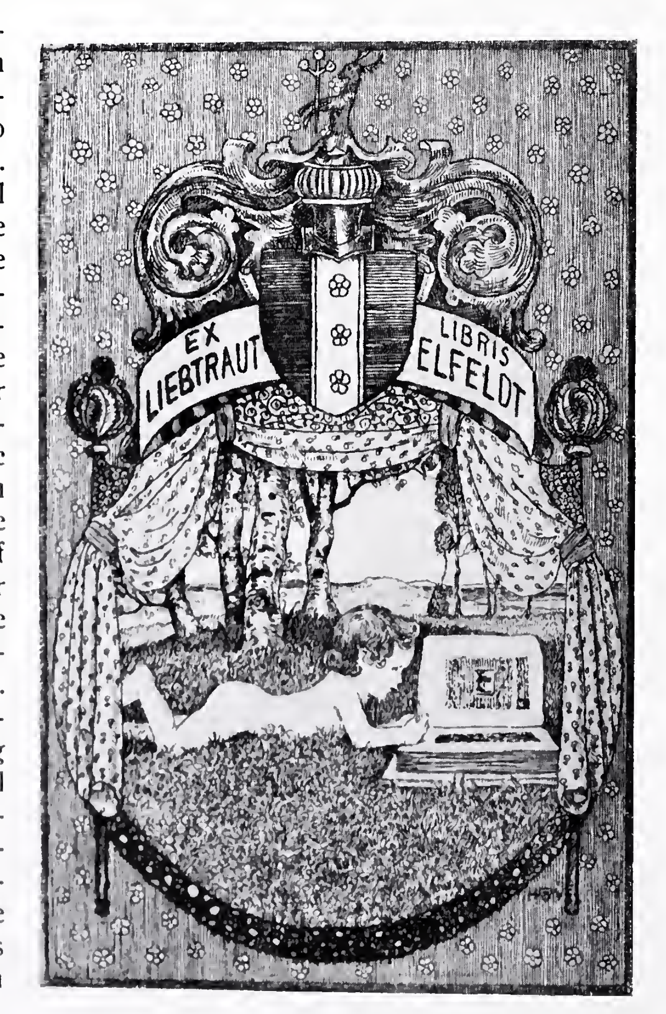
EINRICH VOGELER ist in den zehn Jahren seines bisherigen Wirkens als eines der vielseitigsten Talente nach der rein technischen Seite hin unter unseren jüngeren deutschen Künstlern hervorgetreten. Er ist Maler, Radierer und hat bereits auf dem Gebiete der Innenarchitektur und des Kunstgewerbes große Erfolge zu verzeichnen. Ob er aber Graphiker oder Maler war, er war der eine Vogeler, dessen Wesen die folgenden Zeilen eingehender, als ich es bereits kurz andeutete, schildern sollen.

Wenn man die Geschichte der Kunst aller Völker zurückdenkt, stößt man unter den Großen der Zeit immer wieder auf ausgesprochen romantische Naturen. Der ritterliche Pisanello hat in St. Anastasia in Verona auf seinem großen Freskobilde des heiligen Georg, der die dem Meerungetüm geopferte Tochter des Königs von Kapadocien befreit, ein Abbild des italisch-romantischen Zeitalters gegeben, ohne daß er dabei selbst als Romantiker in der Geschichte der Kunst zu gelten hätte. Benozzo Gozzoli, der geschwätzige Plauderer, Lorenzo Credi, den man den Romantiker unter den Malern des Madonnenbildes nennen möchte wie den deutsch empfindenden Girolamo dai Libri, sind solche Künstlernaturen gewesen, deren Bildern man nachfühlt, daß sie vergoldet von der warmen Sonne einer gegen die äußere Welt abgeschlossenen glückseligen Beschränkung geschaffen worden sind. Ja unter unseren deutschen Meistern ist Lukas Cranach, der Wittenberger, vielleicht der größte Romantiker gewesen. Man könnte noch zahlreiche Beispiele anführen, um versteckten Verwandtschaften im rein geistigen Sinne nachzuspüren. Vogeler ist der Romantiker der modernen Kunst, der nur an Moritz von Schwind vielleicht entfernt erinnern kann, Romantiker des norddeutschen Moordorfes Worpswede. — Rainer Maria Rilke, der als Dichter ein prächtiges Buch über Worpswede geschrieben hat (Band 64 der Künstlermonographien von Velhagen & Klasing) sagt an einer Stelle so treffend, daß man es besser gar nicht ausdrücken könnte: »Die Entwickelung dieses Meisters ging darauf aus, sich sobald als möglich mit Mauern und Gräben zu umgeben; was hier beabsichtigt war, war kein Sichausbreiten von einem festen Punkte aus, sondern es sollte die Peripherie eines Kreises gefunden werden, den immer dichter auszufüllen, die eigentliche Aufgabe dieses Menschen zu werden schien. Was an dieser Aufgabe zunächst auffällt, ist ihre Absehbarkeit; künstlerische Ziele liegen immer im Unendlichen und es ist nicht möglich, etwas über ihre Erreichbarkeit zu sagen. In diesem Falle aber war das Thema begrenzt, eng begrenzt sogar, und man mußte dabei nicht notwendig an eine Kunst und an einen Künstler denken; es war vor allem ein Leben, was da entstehen wollte und entstand.«

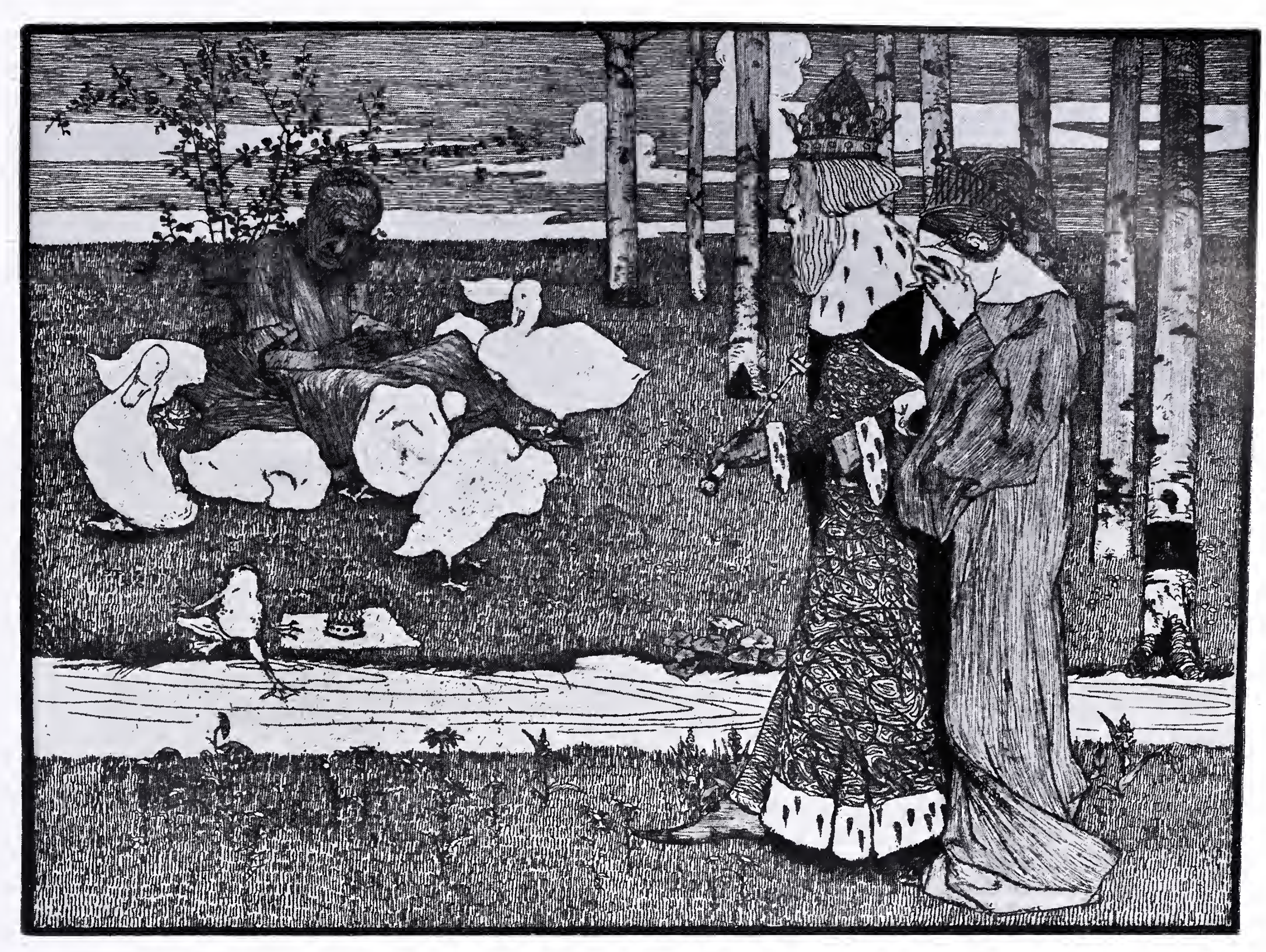
Ein Leben! Wahrhaftig, hier liegt die Quintessenz der Vogelerschen Kunstweise. Ein Leben im engen Heim, durch dessen Fenster zitternd die ersten Strahlen der warmen Frühlingssonne dringen. Ein eng begrenztes, aber glückliches Dichterleben, dem der Künstler die ganze Freude an seiner Kunst entlehnt. Es ist eigentlich fatal für Vogelers künstlerisches Bekenntnis, daß Otto Julius Bierbaum an jenem unvergeßlichen Abend im Berliner Überbrettl seinen »lustigen Ehemann« singen ließ. Seit jenem Augenblicke datiert unsere Biedermeierwut, die gerade in den letzten Jahren auf kunstgewerblichem Gebiete den nach eigener Sprache ringenden Stil unserer jungen Kunst vergewaltigt hat. Wir können das nicht verkennen. Der Biedermeierstil ist ein anachronistisches Mühen, das in unsere so ganz anders geartete Zeit gar nicht hineinpassen will, aber dies Mühen ist doch andererseits nur ein typisches Beispiel, wie sehr unsere Zeit nach einem Stil verlangt — einem Stil, der wie mir scheinen will — überhaupt nur durch engen Anschluß an die gegebenen traditionellen Werte unserer künstlerischen Vergangenheit erreicht werden kann. Vogelers Kunst steht abseits von diesem allgemeinen Streben der Gegenwart. Man darf sie auch nur mit einer gewissen Einschränkung »biedermeierisch« nennen. Rein zeichnerisch steht er vielmehr auf den Schultern jener Engländer vom Schlage eines Burne-Jones oder Aubrey Beardsley. Speziell von letzterem floß in seine Kunst etwas von der exzentrischen Manier einer zugleich peinlichen wie phantastischen Art der Linienführung über, die man bezeichnender vielleicht noch eine Vergewaltigung aller Gesetze des Rhythmischen nennen könnte. Doch war Vogeler der echte Künstler, das Erbe Aubrey Beardsleys seinem eigenen linearen Empfinden durchaus anzupassen; denn seine reiche Phantasie geht mitunter sonderbare Wege. Unter seiner Hand gewinnt der Schnörkel, das rein ornamentale Element seiner zeichnerischen Kunst ganz individuelle Formen, die nur entfernt noch an die exzentrischen Phantastereien des Engländers erinnern. Betrachtet man das zehnjährige Oeuvre unseres Meisters im Zusammenhang, so kommt man immer wieder darauf zurück einzusehen, wie sehr sich künstlerischer Gehalt mit dem äußeren, verklärten Leben dieses köstlichen Meisters decken. Vor einigen Jahren publizierte Vogeler eine Mappe mit Federzeichnungen zu Gerhart Hauptmanns »Versunkener Glocke«. Man möchte beim Anblick dieser einzigen Blätter sagen, daß hier der Künstler das Märchenidyll des schlesischen Dichters ins Worpswedische übersetzt habe. Eine andere Mappe, die Vogeler bei Schuster & Loeffler in Berlin herausgab, und die eine Reihe prächtiger Radierungen enthält, führt den Titel »An den Frühling«. Auf einem dieser Blätter schreitet der Künstler selbst daher durch Wiese und Feld, den zierlichen Spazierstock unter dem Arm, den Blick der Sonne entgegen, einer Lerche nach, die singend in die Luft steigt. Liebe und Frühling sind die Worte, unter denen man den Maler und Radierer Vogeler in der ersten Periode seines Schaffens kennzeichnen muß. Fernab von der Welt geht dieser vielgereiste Mann, der so viel gesehen in Galerien des In- und Auslandes, der — bevor ihn sein älterer Freund und in gewissem Sinne auch sein Lehrmeister Mackensen nach Worpswede verpflanzte — ein steter Wandervogel war und doch seinen Geist so rein von allen fremden Einflüssen zu erhalten



EXLIBRIS VON HEINRICH VOGELER



wußte, in seinem kleinen Flekken der nordischen Marsch unter Dorfbauern seinem eigenen Lebensglücke nach, das so anspruchslos und keusch ist. Hier sang ihm die Nachtigall den Frühling ein; hier wurde seine Seele wach, hier reckte sie sich auf wie schlanke Birkenstämme, denen der Frühlingssonnenschein das erste zarte Grün entlockt. Hier fand er sein Weib, ein echtes norddeutsches Kind aus dem Dorfe Worpswede, das seinem Leben gleichmäßig Inhalt und Poesie zu geben verstand. Fast auf jedem seiner Bilder, auf jeder seiner Radierungen kehrt sie wieder, die schlanke zarte Königin seines Dichterglückes. Vogeler hat einen Band Gedichte im Inselverlag zu Leipzig herausgegeben unter dem Titel »Dir« und den Band mit Vignetten und köstlichem Buchschmuck geziert. Anspruchslos sind die Verse, aber sie gehen zu Herzen und sind das rechte Geständnis einer jungen romantisch verklärten Liebe. Ein ritterlicher Zug im Sinne unserer alten deutschen Lyriker von »des Minnesangs Frühling« geht durch sein Wesen. Auf dem Gemälde »Heimkehr« hält der gepanzerte Knappe seine schlanke Maid umfangen. Weit schweift der Blick in die Ferne über grünende Wiesen hinweg, die ein murmelnder Bach durchrieselt, zu einer niedrigen Gartenmauer, vor dessen Tür zwei Linden mit breiten Kuppeln stehen. Vorn halten sich die beiden Glücklichen umfangen, schweigsam vor einer steinernen Bank, die Rosenbüsche flankieren. Eine Szene aus der deutsch mittelalterlich romantischen Zeit. Dann gibt es eine andere Radierung: zwei Glückliche sitzen umschlungen auf einer Bank. Ihr Blick geht sehnsuchtsvoll in die Ferne, ein Engel schlägt hinter ihnen die Laute und entlockt derselben himmlische Töne. Auf dem Gemälde »Verkündigung« sieht man eine



FROSCHKÖNIG. ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH VOGELER

englische Erscheinung, die in die Saiten greift, um der vor ihr im satten, sommerreifen Grase sitzenden, sylphidenhaft anmutenden blonden Frau das große selige Geheimnis der Schöpfung zu enthüllen. Über eine breite Taltrift hinweg irrt das Auge über den hohen Zug des Weyerberges fort zum blauen Horizont. In diesem Bilde steckt der Geist der reinsten Madonnenmaler des italienischen Quattrocento. Einen ähnlichen Ausdruck hat nur der gottgefällige Mönch von San Marco, Fiesole, hat nur Botticelli seinen Gottesjungfrauen zu geben vermocht. Frühling ist in der Worpsweder Heide eingezogen. Schlanke Birkenstämme zeigen das erste Grün. Zwei jener kleinen Sänger der Natur singen aus voller Kehle dem lieben Herrgott ihr Loblied. Ein Mädchen sitzt träumend im Grase. Ihre Augen gehen sehnsuchtsvoll hinauf zu den hellen Sängern auf den Ästen. In solchen Blättern und Gemälden hat das persönliche Erlebnis in des Künstlers Leben Gestaltung genommen. Daneben ist es die deutsche Märchenwelt, die immerfort seine Phantasie anregt und begeistert. Das Märchen vom Froschkönig, Hänsel und Gretel, das Märchen von Melusine und ähnliche Stoffe haben seiner reichen Gestaltungskraft immer neue Bilder entlockt. Immer sind es Frühlingslieder, in denen die ganze Sehnsucht seiner eigenen Dichterseele widerklingt. Nur einmal hat er Worpswede auch im Winter gemalt, auf jenem unvergleichlichen Bilde »Wintermärchen«, wo der heilige Dreikönigszauber den Vorwand zu einer Naturschilderung abgibt, die die ganze Pracht des in tiefen Schnee eingehüllten Moordorfes enthüllt. Vogeler wäre



DIELE IN BARKEN HOFF. WORPSWEDE

aufsteigt. Er stilisiert die Natur, er gibt sie wieder genau im Sinne der ihm eigenen Romantik überhaupt. Wie er seinem alten Bauernhause »Barkenhoff« durch einige Ummodelungen im Sinne des Empire einen verwitterten märchenhaften Anstrich zu geben wußte, eines Schlosses en miniature etwa aus der ausklingenden graziösen Zeit, wie es auf seinen Bildern »Maimorgen« und »Sommerabend« und auf zahlreichen graphischen Blättern zu sehen ist, so hat er auch die Natur im Sinne des rein Ornamental-Dekorativen häufig stilisiert. Bei ihm versagt der würzige Hauch der Erdscholle, der den anderen Worpsweder Werken ihren größten Reiz verleiht, völlig. Die ihm eigene Liniensprache, die sich mit der Zeit immer reicher, immer üppiger entfaltete, verlieh der Natur, dem Geäst der Bäume, dem Wirrwarr der Sträucher, der landschaftlichen Silhouette tausend Bereicherungen, die aber stets einer streng logischen Naturbeobachtung entwuchsen. Am deutlichsten offenbart sich dieses Streben nach einer »organischen Ausfüllung des Raumes« auf seinen Federzeichnungen und den damit nahe verwandten Exlibris. Und wieder ist es auch hier der reiche Born der Phantasie, dem alle Gestaltungen erwachsen. Aber etwas verriet sich doch an diesem Drang nach einer rhythmisch-linearen Art der Komposition so deutlich, daß es in unserer tausendfach nach Ausdruck ringenden Zeit nicht hätte verborgen bleiben können, das Talent zum reinen Kunstgewerbler. Damit stoßen wir auf eine gänzlich neue Seite künstlerischer Betätigung, eine Seite, die wie mir scheinen will, gerade für die Zukunft unseres Meisters bedeutungsvoll werden muß, der erst vor kurzem nach mancherlei Ansätzen und Versuchen auf diesem Gebiete eine starke Probe seines Talentes abgelegt hat. Der romantische Jugendtraum von Frühling und Liebe ist verflogen; die kommenden Jahre werden uns den Vogeler der zweiten Schaffensperiode kennen lehren.

kein Künstler von Gottes Gnaden, wenn in all seine weltferne Träumerei nicht hin und wieder auch der Gedanke an Vergänglichkeit und Tod hineinleuchtete. Aber der Tod hat das Grausen Holbeinscher Art verlernt. Es ist der getreue Alte, der Erlösung bringt, der das alte Mütterchen fortführt aus ihrem engen Häuschen, wo die Sorge täglich bei ihr zu Gaste war, der dem müden Torfstecher auf seiner nächtlichen Fahrt begegnet, um ihn von einem Leben voll Not und Arbeit zu befreien. Wie eine Ahnung an Vergehen tritt er auf jenem hier abgebildeten Exlibris auf, wo zwei Liebende bei einander sitzen, der Tod im Königsmantel hinter ihnen eine Rose bricht.

Man kann Vogelers Kunst erst richtig verstehen, wenn man stets an das persönliche Moment denkt, an Erlebnis und Empfindung dieses Dichters, die seiner Nadel, seinem Pinsel die ihnen eigene Note verleihen. Eine Interpretation seiner Kunstweise muß immer eine Erklärung der Lebens- und Weltanschauung dieses Künstlers sein. »Worpswede im Lichte der Romantik«, »Das Eigenleben künstlerisch verklärt«, das wären ungefähr die Überschriften, die man einer Exegese seines malerischen und graphischen Werkes voransetzen könnte. Darin aber steckt grade der große Zug echten Künstlertums, der das einzelne Erlebnis zum Erleben der Allgemeinheit ausgestaltet, der über den persönlichen Reminiszenzen das Werk ins Allgemein-Menschliche steigert. Die technische Eigenart dieses Meisters erheischte ein Kapitel für sich, wenn es nicht besser wäre, die Illustration als solche reden zu lassen. Soviel leuchtet ein, Vogelers Wiedergabe der Natur ist nicht die Wirklichkeit, wie wir sie um uns sehen, wie sie noch greifbar auf den Bildern der übrigen Worpsweder Künstler vor uns

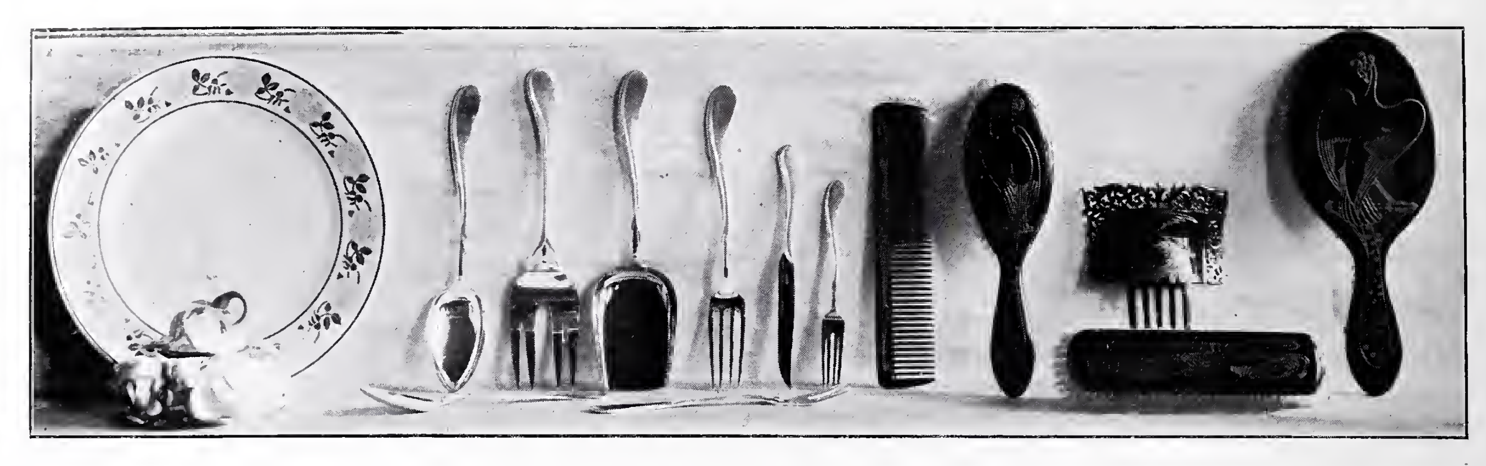




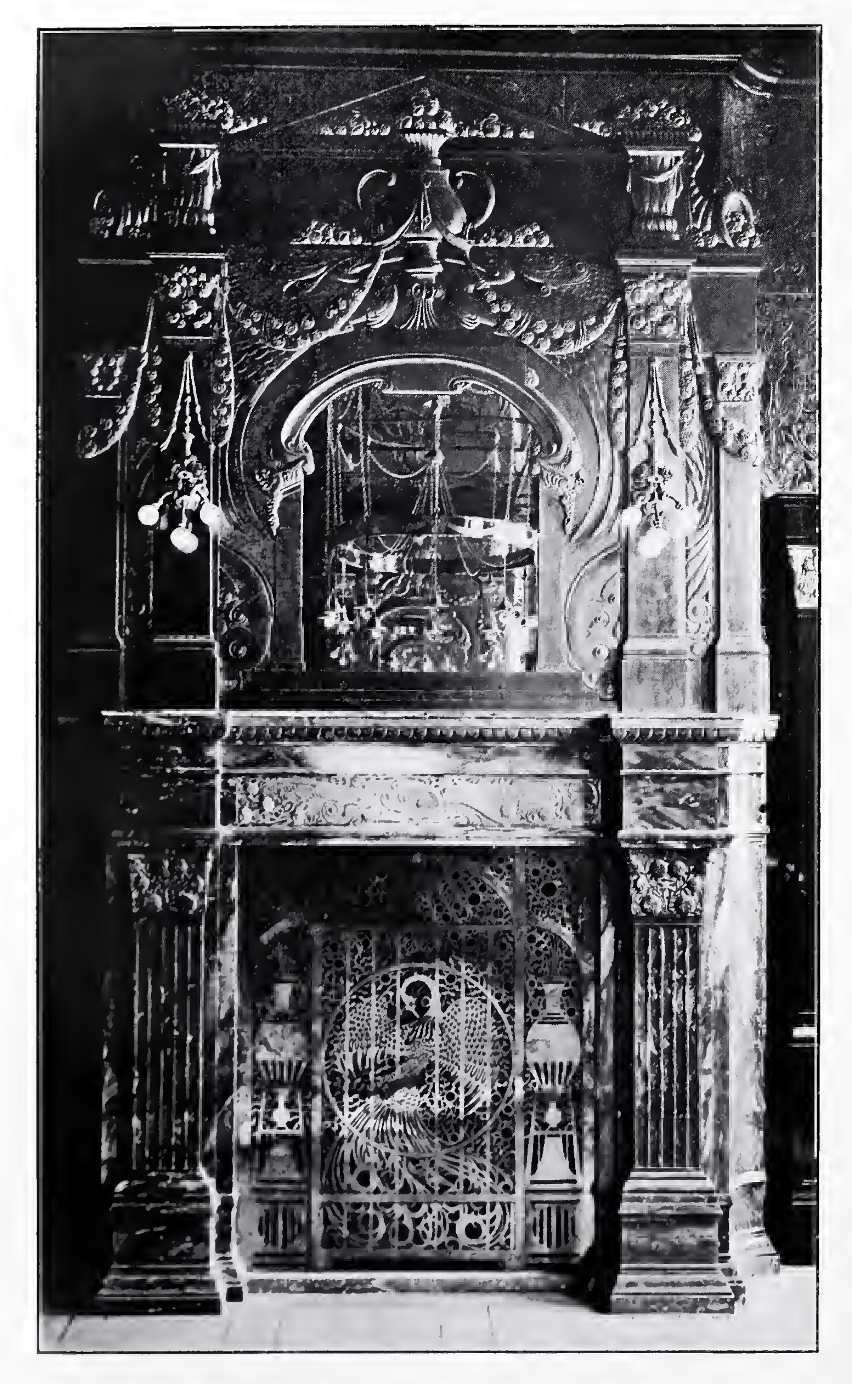
Die so urgermanisch anmutende Nordwestecke unseres Vaterlandes scheint ein Stück Erde voll starker künstlerischer Instinkte. Bremen und Hamburg — man darf es neidlos zugestehen — haben seit etwa zehn Jahren im künstlerischen Leben unseres Volkes eine ähnliche Bedeutung erlangt, wie sie ehedem etwa Düsseldorf und München besaßen. Worpswede hat einen nicht geringen Teil dazu beigetragen. Erst vor kurzem kam die Nachricht, daß sich ein nordwestdeutscher Künstlerverein gebildet hat und der Großherzog von Oldenburg in seiner entzückenden Sommerresidenz Rastede eine neue Künstlerkolonie zu errichten beabsichtigt. Wir sehen, trotz des Ringens der Zeit nach Universalismus strebt die Kunst als solche nach einem engen Anschluß an die Scholle. Wir suchen nach den Jahren eines unerhörten international angehauchten Kunstdusels heute wieder nach dem eigenen nationalen Idiom und beschränken uns nicht einmal mit den weitgesetzten deutschen Reichsgrenzen, sondern gehen über dieselben zurück zu den engen Stammesverwandtschaften unserer germanischen Voreltern. Dieses Symptom ist interessant genug, um einmal eingehende Beleuchtung zu erfahren. Nachdem der Deutsche Jahrzehntelang das Eigene verleugnet, fremdländische Axiome in sich aufgenommen, die hohe Schule von Paris goutiert hat, fühlt er sich heute Manns genug, was künstlerisches Schaffen angeht, auf die Traditionen der Väter zurückzugreifen. Biedermeier lag ihm zunächst. Unsere Zeit ist so wenig biedermeierisch als es nur je eine Zeit gewesen ist und das richtet eigentlich von selbst die ganze Bewegung. In Bremen hat sich im vorigen Frühjahr ein Verein für Pflege niedersächsischen Volkstums gegründet, dessen vornehmste Bestrebungen auf Erhaltung der alten Bauernkunst und -Art gegründet sind. Diese Tatsachen würden an sich vielleicht weniger zu bedeuten haben, erscheinen aber in bezug auf die Bestrebungen im Kunstgewerbe unseres Künstlers beachtenswert. Vogelers erste Arbeiten nach der kunstgewerblichen Seite hin galten der Ausstattung des Buches. Im Inselverlage und bei Eugen Diederichs in Jena hat er vornehmlich sein Talent betätigt. Neben den schon früher erwähnten Exlibris, die ja auch in diesem Zusammenhang notiert werden müssen und vor allem als Beweise seiner rein dekorativen Veranlagung, seiner exquisiten Linienkunst Beachtung verdienen, hat er durch Ausschmückung zahlreicher Bücher seinen erlesenen Geschmack bewiesen. Für die Gießerei von Rudhard in Offenbach a. Main hat er ein ganzes Kompendium von Initialen, Randleisten, Schlußstücken, Schriftsätzen verfertigt, die als das Köstlichste unter den Leistungen unserer modernen Buchgewerbler dastehen. Proben dieses Zierates haben wir diesen Kolumnen eingefügt. Wollte man die Bezeichnung einer Stilart auf dieselben anwenden, man müßte an das Empire erinnern; und doch stecken trotz dieser rein



GÜLDENKAMMER IM RATHAUS ZU BREMEN
HAUPTTÜR AUS POLIERTEM NUSSBAUM MIT INTARSIEN



TELLER, AUSGEFÜHRT VON D. F. RABE & CO., BREMEN. SILBERNES ESSBESTECK VON H. M. WILKENS & SÖHNE, HEMELINGEN. SCHILDPATTGERÄTE VON C. A. SCHWALLY IN BREMEN. SÄMTLICH NACH ENTWÜRFEN VON HEINRICH VOGELER



GÜLDENKAMMER IM RATHAUS ZU BREMEN, EINGERICHTET VON HEINRICH VOGELER. HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG AUS SIENESER MARMOR MIT VERGOLDETEM HOLZGESCHNITZTEM AUFSATZ. HEIZUNGSGITTER AUS MESSING

äußerlichen Verwandtschaft in der Form so viele Elemente rein persönlich-künstlerischer Natur in diesen Stücken, daß man besser täte, von einem »Vogelerstil« zu sprechen. Daneben hat der Künstler prächtige Bucheinbände, Wandbekleidungen, Gläser, Porzellan, Seidenstoffe, Tapeten, Service, alle Gegenstände des alltäglichen Hausrates entworfen, von denen ein jedes Stück die ihm eigene wahlverwandte Sprache redet. Spitzen und Gobelins lockten seine Phantasie und mehr als auf jedem anderen Gebiete hat er sich in der Metallkunst betätigt. Seine Bestecke sind ebenso natürlich in der Form wie graziös in der Erscheinung; seine Leuchter und Spiegel übernehmen die von der Natur überkommene Form der Rosenknospen und Lilienblüten und prägen sie im ornamentalen Sinne um. Vor allem aber verdient seine Schmuckkunst Erwähnung, bei der unser Künstler in dem tüchtigen Juwelier Wilh. Frölich in Bremen einen treuen Helfershelfer fand. Das beste, was man auch diesen kostbaren Stücken nachsagen kann, ist die Leichtigkeit des Linienflusses, das eminente Gefühl für das rein Malerische bei Auswahl und Zusammenstellung des Metalls mit dem farbigen Edelstein. So ist kaum ein Gebiet des modernen Kunstgewerbes diesem vielseitigen Talente verschlossen geblieben, von dessen Plänen und Absichten die Zukunft Bedeutendes noch erwarten darf.

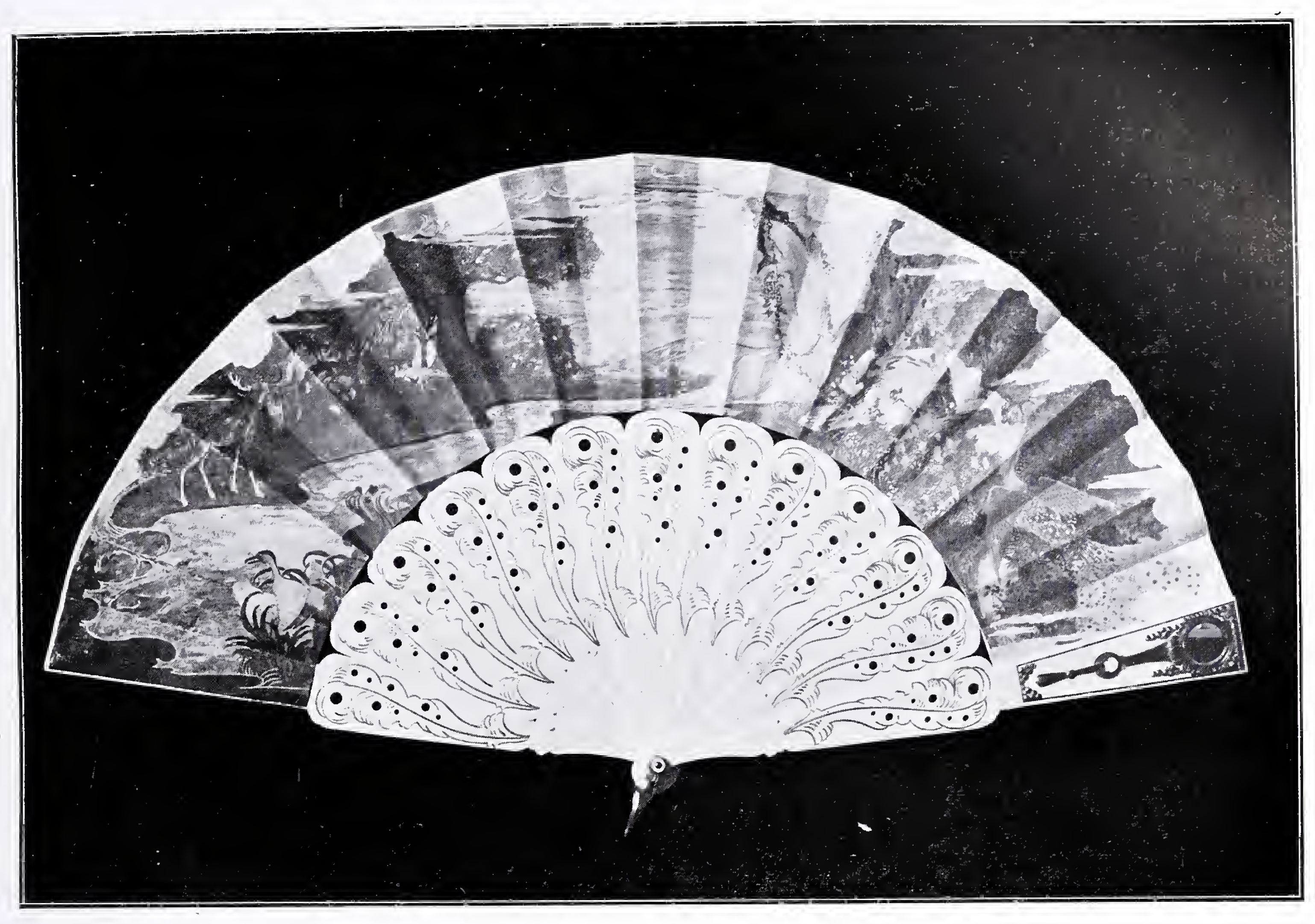
Schon einmal wies ich in diesem Zusammenhange auf die Bestrebungen des Vereins für niedersächsisches Volkstum hin. Auch Vogeler hat daran einen nicht geringen Anteil. Wenn man die Diele seines Heimes »Barken Hoff« anschaut, bekommt man davon einen vollen Eindruck. Man muß sich freilich das farbige Element hinzudenken, diese blauroten Bemalungen von Stühlen, Tisch und Schrank, um dessen vollauf inne zu werden. Vogeler denkt in der Konstruktion und im Entwerfen dieser Stücke mehr an das Malerische, an das Kerngesunde, Vollsaftige des bäuerlichen Farbensinnes als an den Eindruck von Urväter-Hausrat schlechthin, den ein großer Teil von



GÜLDENKAMMER. SITZUNGSZIMMER IM RATHAUS ZU BREMEN. EINGERICHTET VON HEINRICH VOGELER
ÖSTLICHE HAUPTANSICHT



MÖBELSTÜCKE, WANDLEUCHTER UND SPIEGEL NACH ENTWÜRFEN VON HEINRICH VOGELER
AUSGEFÜHRT VON HEINRICH BREMER IN BREMEN. SESSELSTICKEREI VON AD. BERGMANN & CO. IN BREMEN

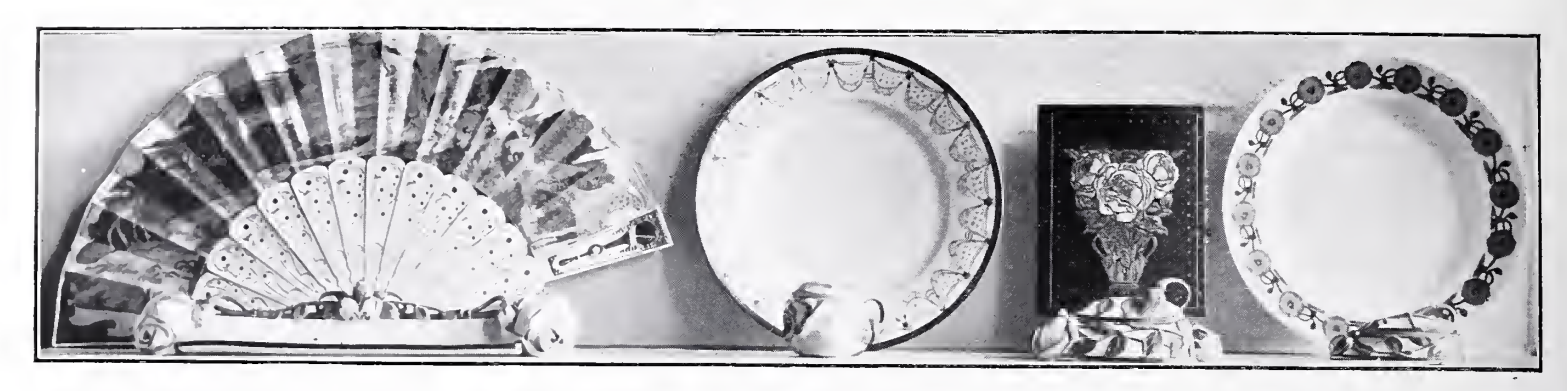


FÄCHERMALEREI UND ENTWURF DER MONTIERUNG VON HEINRICH VOGELER

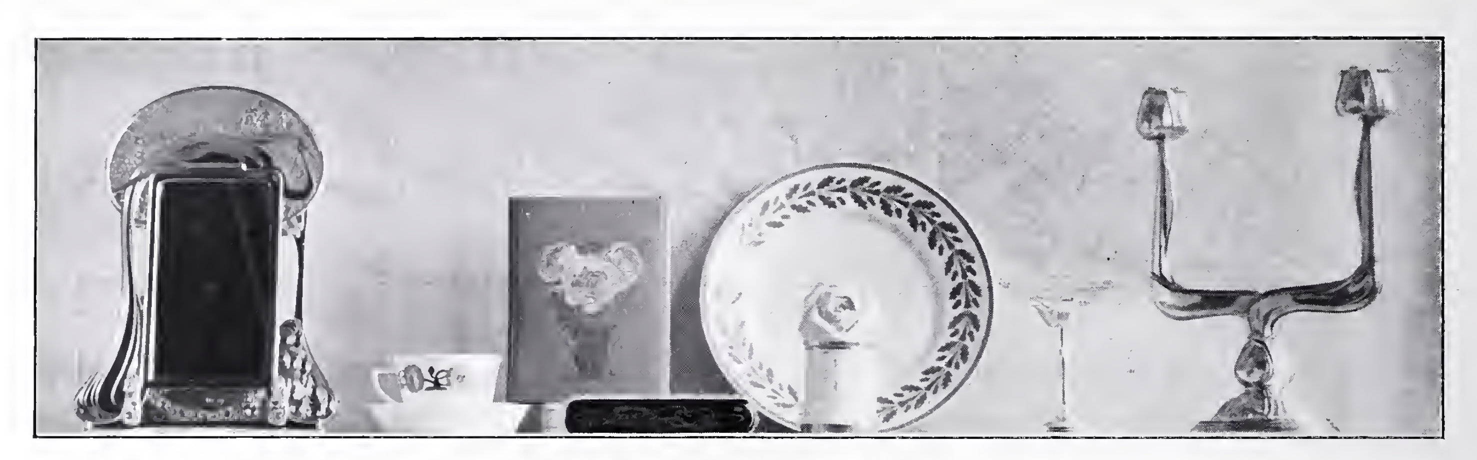
Werken unserer modernen Biedermeierimitatoren zu erreichen suchen. Die Ansprüche eines Bauern, der am Abend nach heißen körperlichen Mühen ausruhen muß, gehen in erster Linie auf Bequemlichkeit, danach erst kommt die schöne Form in Betracht. Sessel und Schrank, die hier abgebildet sind, vereinigen in der glücklichsten Weise beide Momente. Das sind keine Stücke, die sich der moderne Kulturmensch in seinen Salon stellen kann, aber in dem Raume eines niedrigen Bauernhauses muß die malerische Wirkung dieser Stücke entzückend sein. Der Sessel von hellem Birnbaumholz mit Intarsien hat einen grünen Überzug, den in Perlstickerei gefertigte, bunte Rosenranken beleben.

Vogelers kunstgewerbliches Schaffen ist durch Wechselfälle hindurchgegangen. Das wollen wir nicht verkennen. Die ersten Innenausstattungen, die auf früheren Ausstellungen zu sehen waren, hatten mitunter zuviel des Täppisch-Bäuerischen an sich oder es waren im Gegenteil Schöpfungen, die zu sehr vom Geiste des reinen Empirenachempfindens voll waren. Klassisch in der Entwickelung deutschen Kunstgewerbes möchte ich nur des Künstlers letztes großes Werk, die Einrichtung der alten Güldenkammer des Bremer Rathauses, nennen, die vom Biedermeiertum ebenso weit entfernt ist wie von jedweder romantischen Stilnachempfindung, sondern ein eigenes höchstes künstlerisches Werk bedeutet, das sich nur im oberflächlichen Anschluß an den alten Rathausstil zu einer selbständigen eigenen Schöpfung entwickelt hat. Auch hier ist alles auf den rein malerischen Eindruck berechnet. Holz, Inkrusta, Messingkapitäle und Intarsien verbinden sich zu einem gewaltigen Farbenakkord, der das rein Architektonische zunächst ganz in Schatten stellt. Und doch welcher Reichtum der Phantasie in den Einzelheiten. Jedes der Kapitäle, die größtenteils ins Lineare übertragene Tierornamentik vorweisen, jede Linie an Stuhl und Tier zeugen für den einen Vogeler, der hier wieder ganz als Worpsweder vor uns hintritt, den Vogeler, dessen zeichnerische Kunst sich so gern ins Gewand einer poesiedurchtränkten Romantik kleidete, dessen Stilgefühl zugleich eminent und exotisch, aber doch stets echt künstlerisch empfunden ist.

Die verwendeten Materialien bei diesem Werke sind ebenso mannigfaltig wie kostbar. Birken- und deutsches Nußbaumholz, schwarzes Ebenholz und italienisch Nußbaum sieht man in den Bogenfüllungen nebeneinander. Die Intarsien der Türfüllungen sind aus Birken, deutschem, italienischem, kaukasischem und amerikanischem Nußbaum und Ebenholz gefertigt. Die Kamine sind aus gelbem Sieneser Marmor. Die beiden Kaminaufsätze mit Spiegeln sind aus Holz geschnitzt und nur matt vergoldet. Der Plafond mit



TELLER UND TASSEN, AUSGEFÜHRT VON D. F. RABE & CO., BREMEN. SILBERNER SPIEGEL UND LEUCHTER, AUSGEFÜHRT VON H. M. WILKENS & SÖHNE, HEMELINGEN. LEDEREINBÄNDE VON GEORG HULBE, HAMBURG. ROSENSCHÄLCHEN, KGL. SÄCHS. PORZELLANMANUFAKTUR MEISSEN. SÄMTLICHE STÜCKE NACH ENTWÜRFEN VON HEINRICH VOGELER



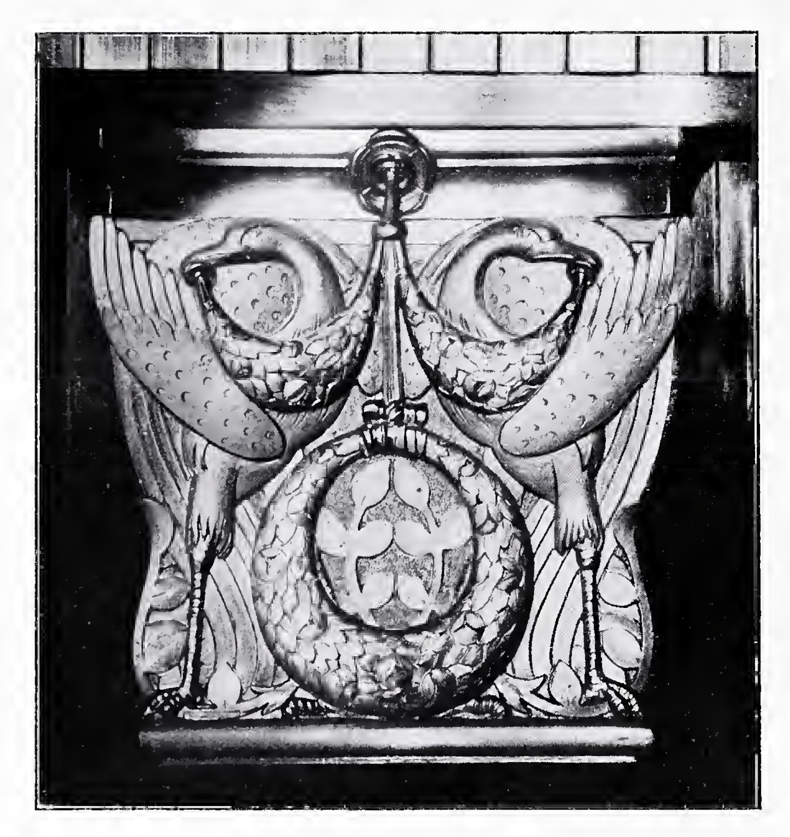


PRÄSIDENTENSESSEL. HOLZ, GESCHNITZT MIT EINGELEGTEM WAPPEN. GÜLDENKAMMER IM RATHAUS ZU BREMEN



SCHMUCKSTÜCKE NACH ENTWURF VON HEINRICH VOGELER
AUSGEFÜHRT VON JUWELIER WILHELM FRÖLICH IN BREMEN

einfacher Kassettierung ist aus polierter Birke mit Nußbaumholz gefertigt. Kapitäle an Wand und Türverkleidung, die Beleuchtungskörper an den Kaminaufsätzen, Türbeschläge, Griffe usw. sind von gelber Bronze. Der erste Eindruck des ganzen Raumes ist vornehm kühl, was hauptsächlich die vielfache Verwendung von Messing und mattem Gold bewirkt. Erst durch die feinen, intim durchgearbeiteten farbenreichen Holzintarsien, durch das architektonische Detail kommt eine tiefe Wärme in den Raum. Bei seiner ganzen Ausführung hat es Vogeler vermieden, im gleichen Stil, wie ihn das Äußere der Güldenkammer darbot, weiterzuarbeiten, und im Gegensatz zu diesem in der Gesamtentwickelung vor allem den rein malerischen Eindruck betont.



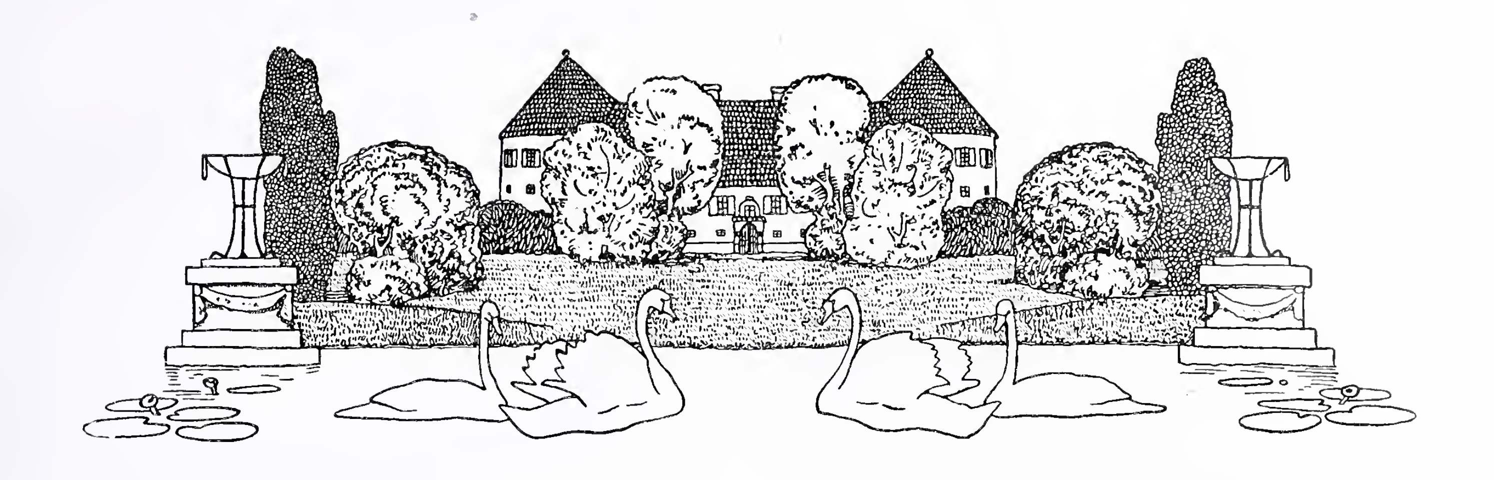
KAPITÄL DER WANDBEKLEIDUNG AUS MESSING
GÜLDENKAMMER IM RATHAUS ZU BREMEN

Die Einrichtung der Bremer Güldenkammer aber ist fraglos das Werk, das unseren Künstler als einen ganzen Meister auf einem neuen Gebiete zeigt. Es steht als Wegweiser für seine künstlerische Zukunft einzig da. Ein Werk, das zugleich vielversprechend und gänzlich neu ist. Hier haben wir den Worpsweder Kunstgewerbler vor uns, von dem die deutsche Kunst im Ringen nach nationalem Stil, speziell nach der Seite des Kunstgewerbes hin, das Größte noch erhoffen darf.

DR. G. BIERMANN.



TÜRGRIFF AUS MESSING. GÜLDENKAMMER
IM RATHAUS ZU BREMEN

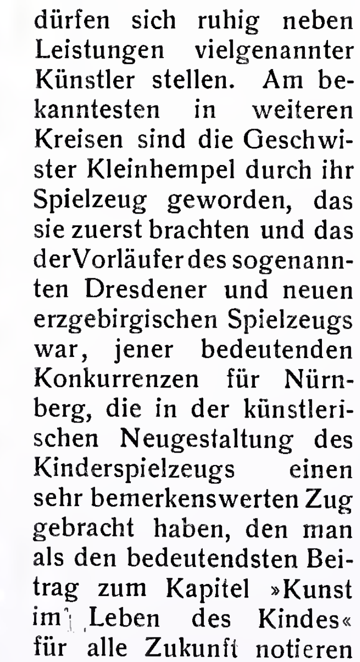


KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

DIE KUNSTGEWERBLICHE ANSTALT DER GESCHWISTER KLEINHEMPEL IN DRESDEN

Einige Proben, die wir gleichzeitig abbilden, entstammen Vorlagen nach Arbeiten aus der kunstgewerblichen Lehrstätte, die seit einer Reihe von Jahren die Geschwister Kleinhempel in Dresden führen und die auf dem Felde des modernen Kunstgewerbes schon lange zu einem wohlbegründeten Ruf gekommen ist. Wir möchten mit einigen Sätzen der Prinzipien gedenken, welche die Leiter dieser Anstalt in ihrer Lehrtätigkeit verfolgen. Das Lehrprinzip der Geschwister Kleinhempel gründet sich im Ureigensten auf die praktische Erfahrung und auf ein gesundes Studium der Natur. Bemerkenswert dabei ist, daß den Schülern dieser Lehranstalt eine unbedingt notwendige Selbständigkeit in der künstlerischen Entwickelung nach der Seite der jeweiligen Begabung hin gelassen wird und es den Lehrern vor allem darauf ankommt, schlummernde Begabungen zu wecken, sich überstürzende Regungen zu dämmen, wilde Triebe in gesunde Bahnen einzulenken. Erich Kleinhempel hat selbst einmal in kurzen Zügen niedergelegt, was ihm bei seiner Lehrmethode als die Hauptsache erscheint. »Ich lasse meine Schülerinnen möglichst weit auf unsicheren Pfaden allein gehen und pflege weniger zu korrigieren, als einem eifrigen, aber mißglückten Versuch einer Schülerin die bessere Arbeit des Lehrers gegenüberzustellen, da durch diese Methode, Unreifes und Reifes vergleichend nebeneinander zu halten, mehr erreicht wird als durch eine sofortige Korrektur, durch die die Selbständigkeit der künstlerischen Empfindung im einzelnen unbedingt vergewaltigt wird.« So kann man in der Tat unter den Proben der Kleinhempelschen Anstalt Arbeiten von einer Hand sehen, die trotz unmittelbarer Aufeinanderfolge dennoch so verschieden sind, daß, wenn man nicht die gerade Linie einer gesunden Entwickelung erkennen würde, man von einem sprungweisen Emporsteigen zur künstlerischen Höhe reden könnte. Die hier abgebildeten Arbeiten sind zufällig alle drei textilen Charakters, so eine Weberei, einen Möbelbezug aus der bekannten Fabrik von Wilhelm Vogel in Chemnitz, eine Stickerei für Kissen und eine Aufnäharbeit. Diese Arbeiten entstammen alle der Klasse von Erich Kleinhempel, der selbst ursprünglich Flächenkünstler war, in letzter Zeit aber mehr für Innenausstattung im allgemeinen tätig ist. Das Programm der Lehranstalt beschränkt sich aber keineswegs nur auf Textilarbeiten, sondern umfaßt gleichmäßig Buchbindearbeiten, Möbelentwürfe, Entwürfe für Teppiche, Eisen, Gold, Stein, Glas, Buchschmuck; kurz alle Gebiete des kunstgewerblichen Schaffens der Gegenwart sind Zweige dieser Lehranstalt. Neben Erich Kleinhempel müssen noch die Geschwister Gertrud und Fritz genannt werden, die hauptsächlich das Studium der Natur auf dem Gebiet der Zoologie und der Botanik lehren. Ein eigenes Wort über die so fein beseitete, echt künstlerisch begabte Gertrud Kleinhempel, von der man nur selten Arbeiten, dann aber auch Werke feinsten Geschmackes und höchster technischer Vollendung sieht, wäre recht sehr am Platze. Ihr Hauptgebiet ist Figürliches. Ihre graphischen Arbeiten und ihre Studien dürfen sich ruhig neben Leistungen vielgenannter Künstler stellen. Am bekanntesten in weiteren Kreisen sind die Geschwister Kleinhempel durch ihr Spielzeug geworden, das sie zuerst brachten und das der Vorläufer des sogenannten Dresdener und neuen erzgebirgischen Spielzeugs war, jener bedeutenden Konkurrenzen für Nürnberg, die in der künstlerischen Neugestaltung des Kinderspielzeugs einen sehr bemerkenswerten Zug gebracht haben, den man als den bedeutendsten Beitrag zum Kapitel »Kunst im Leben des Kindes« für alle Zukunft notieren mußte.

-bn.





KISSENSTICKEREI VON FRL. ELSA VON KRACHT
ATELIER KLEINHEMPEL-DRESDEN



AUFNÄHARBEIT VON FRAU PROFESSOR DONDORF-STUTTGART
ATELIER KLEINHEMPEL

RENNRPEIS DER STADT FRANKFURT A. M.

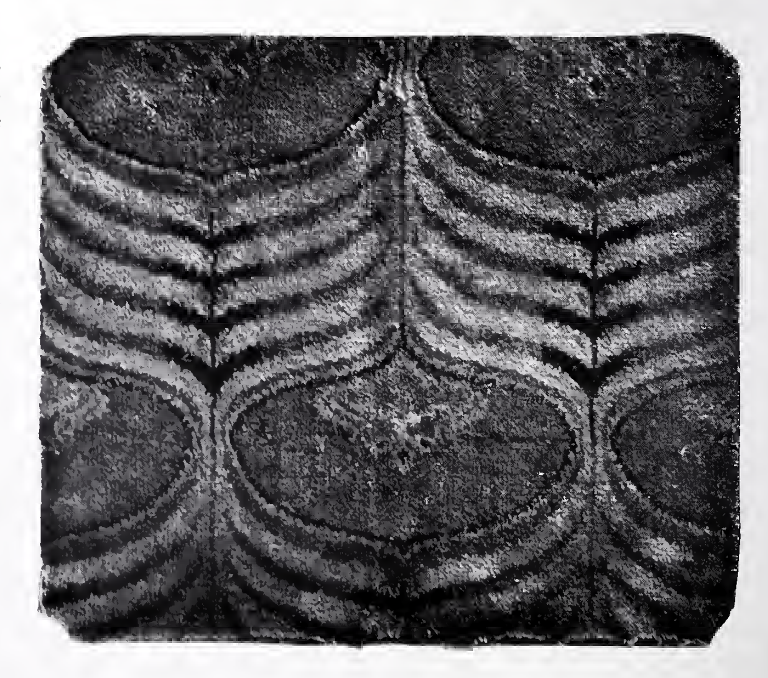
Die Stadt Frankfurt pflegt seit Bestehen ihrer großen Oktoberrennen alljährlich einen Rennpreis auszusetzen. Indem dieser Preis nicht in Geld, sondern in Gestalt eines kunstvollen Silberstücks vergeben wird, liefert er der Stadt alljährlich Gelegenheit, die einheimische Edelschmiedekunst zu einer dankbaren Aufgabe heranzuziehen. Diese Aufgaben werden in einem bestimmten jährlichen Wechsel den größeren Silberwarengeschäften der Stadt zugewendet, und ihre künstlerische Ausführung lag fast ausnahmslos in den Händen von Lehrern und früheren Schülern der Kunstgewerbeschule. So hat an dem tatsächlichen Emporblühen der Frankfurter Edelschmiedekunst während der letzten Jahrzehnte die Ausführung dieser Rennpreise einen nicht unwesentlichen Anteil.

Mit den künstlerischen Absichten der Erfinder zeigen sich die Wünsche und Neigungen der Preisempfänger nicht immer in vollem Einklang; doch hat die Erfahrung gelehrt, daß diejenigen Preise am meisten Aussicht auf den Beifall der Sportleute haben, die dem Pferde die Hauptrolle der Darstellung zuweisen. Allerdings wird von jener Seite an die plastische Wiedergabe dieses edlen Geschöpfes ein ziemliches Maß von Anforderungen gestellt: für Studien nach den Idealrossen des Parthenonfrieses oder des Coleoni-Standbildes zeigt sich keine große Sympathie. So hat der Erfinder des vorjährigen Preises, der Bildhauer-Fachlehrer der Kunstgewerbeschule, Professor *Fritz Hausmann*, einen besonders guten Griff getan, indem er ein edles Rassepferd in der natürlichen Schönheit seines Körpers, ohne Reiter, ja selbst ohne Sattel und Zaumzeug zum Gegenstand der Darstellung wählte. Der bekannte Rennstallbesitzer, Herr Karl Weinberg, stellte das Modell zur Verfügung und war dem Künstler auch ein aufmerksamer Berater, um die ganze eigenartige Schönheit des Tieres in der Porträtstatuette zur Geltung gelangen zu lassen.

Die Ausführung des 60 cm hohen Silberstücks geschah in der Werkstatt der Frankfurter Firma Lazarus Posen Wwe. Nach dem in Wachs bis ins kleinste Detail durchgeführten Modell wurde das Pferd in Guß ausgeführt: die vorzügliche Ziselierung gab die weiche, wie von Leben durchzitterte Haut des schönen Geschöpfes in musterhafter Technik wieder. Der in einfachen großen Formen gehaltene Sockel wurde ganz in Treibarbeit ausgeführt, eine achtungswerte Leistung, die sich den alten getriebenen Werken würdig zur Seite stellt. Das Lorbeergewinde, aus einzelnen geschnittenen Blättern locker montiert, gab mit einer leichten, auf den Höhen abgeriebenen Vergoldung die einzige farbige Note neben dem roten Emailgrund des Wappenschildes zu dem übrigens in der reinen Farbe des Silbers gehaltenen Werk. *L.*

DAS KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU FRANKFURT A. M.

Seit dem 19. Dezember verflossenen Jahres zeigt sich das *Kunstgewerbemuseum* in neuer Anordnung und neuer Ausstattung. Veranlassung hierzu bot die Einordnung der im Jahre 1904 erworbenen großen Sammlung Wilh. Metzler in die einzelnen Gruppen des Museums, was eine durchgreifende Änderung der räumlichen Verteilung bedingte. In systematisch-technischer Anordnung sind jetzt nur mehr zwei Abteilungen belassen: die der Textilien und der Metallarbeiten; im übrigen schuf man, im Anschluß an die Möbel, umfassende stilgeschichtliche Abteilungen in chronologischer Reihenfolge. Bei allem Streben nach ästhetischer Gesamtwirkung hat man sich eine strenge Sachlichkeit bei der Neuaufstellung überall zum Prinzip gemacht. Da den einzelnen Räumlichkeiten jede weitere architektonische Ausgestaltung fehlt, beließ man ihnen ihren Charakter als bloße Ausstellungssäle. Man vermied jegliche Absicht auf eine direkte Interieurwirkung. Jeden der ausgestellten Gegenstände suchte man in das für ihn geeignetste Licht und die ihm entsprechendste Umgebung zu stellen. Die Objekte sollten weder durch ein Übermaß von Dekoration



MÖBELBEZUG NACH ENTWURF VON RUDOLF RÖDER
ATELIER KLEINHEMPEL



MODELLIERT VON PROF. FRITZ HAUSMANN, FRANKFURT A. M.

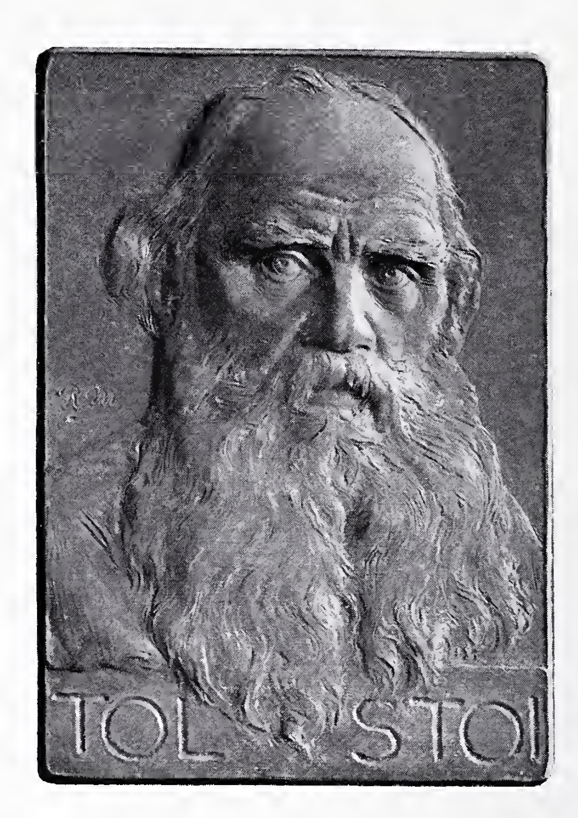
erdrückt, noch aus Rücksicht auf ein malerisches Gesamtbild um ihre individuelle Sprache gebracht werden. Wandbespannung, Schauschränke und sonstige Ausstattung lassen nur ganz andeutungsweise den Charakter der Stilperiode anklingen. Von direkter Imitation hat man sich ganz ferngehalten. — Als eine wesentliche Neuerung gibt sich auch die Ausgestaltung des ersten Museumszimmers zu einem eigentlichen Eintritts- und Empfangsraum. Seine künstlerische Austtattung erhielt dieser Saal im Sinne moderner Raumkunst nach einem Entwurfe von W. Thiele, Lehrer an der hiesigen Kunstgewerbeschule. Eine einfache Täfelung aus geräuchertem Eichenholz umkleidet die Wände; als wirkungsvoller Schmuck sind Scharffeueremail-Fliesen von J. Scharvogel in München und landschaftliche Holzintarsien von Karl Spindler verwendet. Während hier moderne Medaillen und Plaketten die einzigen Ausstellungsobjekte bilden, sind nunmehr die übrigen neuzeitigen Arbeiten in einem angrenzenden besonderen Raume vereinigt. Ein Teil derselben ist in einem Schauschrank von Bernh. Pankok zur Ausstellung gekommen. Der für wechselnde Ausstellungen bestimmte Oberlichtsaal des Museums hat ebenfalls eine durchgreifende Umgestaltung erfahren, die seine Lichtverhältnisse ganz wesentlich verbessert hat.

VON DER 3. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906

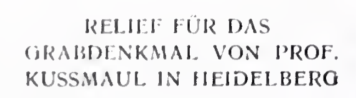
Für die Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 hat Professor Otto Gußmann in Dresden ein Plakat entworfen, das in seiner Stimmungsgewalt und Schlichtheit ein Beispiel vornehmer dekorativer Kunst ist und unwillkürlich dieBlicke des Beschauers auf sich lenkt. Auf einer spiegelnden Fläche wandelt mit nackten Füßen eine hohe, schwermütig das Haupt neigende Frauengestalt. Tristan- und Isoldenstimmung umgibt die Erscheinung. Wie ein Schleier fallen unter der Krone die dichten goldbraunen Haare über das Antlitz. Aus einem Gewand mit stilisierten Blumen schimmert leise der zarte Frauenleib. In den Händen trägt die fragend uns anblickende Gestalt wie ein Kleinod aus dem Reich des heiligen Gral einen aus Blüten und Dornen verschlungenen stilisierten Rosenbusch, der sich aus einem goldenen Sockel erhebt. Das Plakat trägt als Inschrift die Worte: »Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden Mai—Oktober 1906«. Diese Inschrift ist in künstlerisch trefflich durchgeführten Buchstaben gehalten, dazu in gefälliger Anordnung und wohl leserlich. So ist das vornehme Plakat in jeder Beziehung mustergültig. Das Plakat ist soeben erschienen und überall ausgehängt worden.

Die Anmeldungen für die Abteilung Kunstindustrie sind so zahlreich eingegangen, daß außer dem zuerst geplanten großen Gebäude noch ein zweites Gebäude errichtet werden muß, welches die Gruppe der kunstgewerblichen Vorbilder und die dem Kunstgewerbe dienenden Maschinen aufnehmen soll. Hier werden unter anderem mehrere Stanzmaschinen und eine Töpferei im Gange vorgeführt, auch ein Modelltheater mit elektrischem Betrieb gezeigt werden. Die Halle wird ferner unter anderem Öfen, Verkaufsautomaten, Bade-, Wasch- und Klosettvorrichtungen, sowie Herde in mustergültigen Formen vorführen. Weiter werden sich hier hervorragende Muster von Automobilen, Segeljachten und Ruderbooten, sowie Modelle von Kriegsschiffen vorfinden, dazu einzelne schaufensterartige Anordnungen von Gebrauchsgegenständen in verschiedenartigen Materialien, Maschinenteile und Werkzeuge, eine Achatschleiferei und verschiedenes andere.





MODELLIERT VON PFOFESSOR RUD. MAYER-KARLSRUHE


RELIEF FÜR DAS GRABDENKMAL VON PROF. KUSSMAUL IN HEIDELBERG



VON PROF. RUD. MAYER-KARLSRUHE

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

VOLKSKUNST UND HAUSINDUSTRIE IN ÖSTERREICH

VON LUDWIG HEVESI

IM Österreichischen Museum (Wien) hat soeben eine merkwürdige und zugleich denkwürdige Ausstellung stattgefunden. Volkskunst und Hausindustrie aller österreichischen Kronländer, weit in die Jahrhunderte zurück, aber zugleich in die Zukunft hinaus, da die Ergebnisse der neueren staatlichen und privaten Bestrebungen (Fachschulen usw.) sich anschließen durften. Die Fachmuseen der diesseitigen Reichshälfte trugen das ihrige dazu bei, vor allem das Museum für österreichische Volkskunde in Wien, dessen Direktor, Dr. *Michael Haberlandt*, der erfolgreichste Forscher auf diesem Gebiete, sich durch die Organisation der Ausstellung ein großes Verdienst erworben hat. Ihm und der kräftigen Initiative des Hofrats *Artur von Scala,* Direktors des Österreichischen Museums, der einen ganzen Stab von Spezialisten des Faches in den Dienst der Sache stellte, ist das Zustandekommen der ersten umfassenden Ausstellung dieser Art zu danken, die auch für lange Zeit die letzte bleiben wird, da die Zusammenstellung eines solchen altkunstgewerblichen Panoramas aus Tausenden von Einzelheiten nicht bald wieder möglich werden dürfte. Auch hat das k. k. Obersthofmeisteramt dem Unternehmen eine ansehnliche Subvention zugewandt und die Regierung es in jeder Weise unterstützt. Der Katalog der Ausstellung (an 400 Seiten stark) gibt auch eine zusammenhängende Schilderung des ganzen Arbeitsgebietes, aus berufensten Federn, so daß er für weite Kreise dauernden Wert hat.

BRUSTKREUZ AUS MESSING. HUZULISCH

Die Mannigfaltigkeit des Schauspiels war ungewöhnlich. Die Verschiedenheit der Volksstämme, das exotische Element der slavischen Länder, die Urwüchsigkeit des Gebirgsvolkes, das Bodenständige der dem Boden und seinen Produkten entstammenden Arbeit, das alles ergab einen kaleidoskopischen Anblick. Und dabei gliedern sich die Zeiten, der Fabriksbetrieb und die städtische Mode dringen bei dem regen Handelsverkehr in all die Altertümlichkeit ein, rotten alte Techniken aus, kneten den Geschmack der Bauern förmlich um. Namentlich in den deutschen Ländern, wo die Schulbildung mehr durchgreift und die Städte häufiger sind, wimmelt es von toten und sterbenden Gewerbekünsten. Man denke an Nieder- und Oberösterreich, wie sie in alledem von Wien abhängen. Die Bauernmajoliken von Brunn am Steinfelde sind ausgestorben, wie die goldgestickten »Linzerhauben«, die noch vor 50 Jahren fast obligat waren. Höchstens daß es in den Bauernhäusern um Enns und Amstetten, dann zwischen Steyr und St. Florian noch hübsch bemalte Möbel gibt. Aber die Viehtau, wo die alte Schnitzkunst des Salzkammerguts ihr Nest hatte, macht ihre berühmten bemalten Holzlöffel nicht mehr, und auch die niedlichen »Godenbüchsen« nicht, in denen die Taufgeschenke aufbewahrt wurden. Schon das Holz beginnt den Schnitzern auszugehen. Jeder Mensch in Viehtau soll früher alljährlich einen ganzen Ahorn- oder Buchenstamm aufgearbeitet haben; dagegen lehnen sich nun die Forstverwaltungen auf. In einem Schnitzerland ist die Holzfrage eine Lebensfrage. Selbst in dem vielschnitzenden Tirol hat die klassische Zirbelzeit aufgehört, und die Masse der Waren wird billiger und schlechter aus Fichtenholz geschnitzt. Manches Objekt freilich wehrt sich gegen jedes Surrogat, und die Kärntner »Zockn« (Holzschuhe) lassen sich nur aus Buchenholz schnitzen. Daß es an Schnitzgenie in diesen Ländern nicht fehlt, habe ich selbst bei Gelegenheit wahrnehmen können. In Neuberg an der Mürz fand ich einst eine förmliche Sehenswürdigkeit. Da hatte der zwölfjährige Sohn eines Arbeiters im dortigen großen Eisenwerk dieses ganze äußerst komplizierte Werk als hölzernes Modell nachgeschnitzt, über einem Bach, den er als Triebkraft benutzte, so daß er es nach Belieben in Gang setzen konnte. Die Ausflügler schenkten ihm einen Batzen für die Besichtigung. Solches Talent kann sich selbst auf künstlerische Stufe erheben, wie bei dem verstorbenen Hallstätter Schnitzer Johann Kininger, welchem Dr. Haberlandt vor seinem Tode einige treffliche Schnitzsachen abkaufte. Man sah sie in der Ausstellung. Die alte Baderin (Kiningers Schwiegermutter), wie sie mit ihrem Handwerkszeug auf dem



TSCHECHO-SLAVISCHER HAUSRAT AUS DEN SUDETENLÄNDERN

Markt zu Hallstatt sitzt und auf Kunden wartet; und den ersten Napoleon, zum Trommler degradiert, aus österreichischem Patriotismus natürlich. Ein Originaltalent dieser Art ist auch ein gewisser Madraz in Fulpmes (Stubai), der bloß in Miniatur schnitzt, aber mit fast japanischer Kunstfertigkeit. Man sah solche Sachen in der Ausstellung, darunter sogar eine historische Gruppe: Andreas Hofers Gefangennahme. Auch ein besonders schönes Exemplar der altbeliebten Weihnachtskrippen sah man ausgestellt; eine ganze Stadt, mit allem Zubehör, einen Berg hinan gebaut bis in den Himmel hinein, mit unsäglicher Technik geschnitzt und alles beweglich, mit Wasserkraft zu betreiben. Solche Virtuosenstücke guckten wohl die ländlichen Talente den Rokoko-Wasserkünsten von Hellbrunn (bei Salzburg) ab. Auf wirklichen Kunsttrieb gehen auch die bäuerlichen Glasbilder zurück, die etwa noch in Sandl (Mühlviertel) und Außergfild (Böhmerwald) verfertigt und durch Hausierer in allen Kronländern vertrieben werden.

Die alte Tracht, die sich in Tirol noch am zähesten erhält, hat sich schon fast völlig in den Museen niedergeschlagen. Wie viel Kunst ist von naiven Händen des 16.—18. Jahrhunderts daran gewandt worden. Wie geschmackvoll sind diese »Kropfbänder« (Halsbänder), »Haarstecher« (Haarnadeln), »Fürtuchklemmer« (fibelartige Hemdbroschen), durchbrochenen und mit farbiger Zinnfolie belegten Beinkämme gearbeitet; eine Alt-Sterzinger Hausindustrie voll drastischer Einfälle in Ornamentik und Figuralität. Wie stattlich schauen die Tiroler Taschenuhren drein, diese »Bauerneier« im Schildkrotgehäuse mit schwersilbernen Ketten und Anhängseln. Dazu gehören an den Fingern nicht minder ansehnliche silberne »Antoniringe« und Raufringe. Und um den Leib her ein breiter »Bauchranzen«, das Sattlermeisterstück, mit Zinn- und Messingstiften ausgeschlagen oder sehr eigentümlich mit Pfauenfederkielen gestickt, wie sie noch jetzt in Tirol vorkommen. Und gestickte Hosenträgerbänder von Nassereith. Die Salzburger haben ihr Silberfiligran, das Jakob Reitsamer in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingebürgert hat. Die Egerländerinnen tragen ihre eigentümlichen achteckigen Messingbroschen von schier hieratischer Stilisierung, die vor zwanzig Jahren sogar bei den eleganten Damen in Mode kamen, seither aber wieder vergessen sind. Dazu alle die kunstreiche Leinen- und Seidenstickerei, ganz herrlich z. B. in Steiermark. Die älteste noch erhaltene ist dort das prächtige Kirchengewand der Nonnenabtei zu Göß, das die Äbtissin Kunigunde um die Mitte des 12. Jahrhunderts gestickt hat. Von da bis zu den Goldstickereien der Unterinntaler Hüte, welche die dortigen Kellnerinnen im Winter noch jetzt verfertigen, ist ein weiter Weg. In alter Zeit machten sich die Weiber ihre Musterbücher selbst, nach entlehnten Motiven, und signierten sie sogar mit Namen und Jahreszahl. Die berüchtigte Mitte des 19. Jahrhunderts räumte auch damit auf, und der kreuzgestickte Löwenpudel trat sein Reich an. Jetzt mühen sich Fachschulen und Hausindustrievereine (Aussee) um Läuterung des Geschmacks. In Steiermark, wo es einst ganze »Töpferdörfer« gab (Mooskirchen und Premstätten bei Graz), wird durch die Schule jetzt auch die Majolika neu belebt. Die Salzburger Bauernmajolika, die von 1740 bis 1814 blühte, ist ganz eingegangen. Auch die Pfeifenschnitzerei zeigte sich in der Ausstellung recht interessant. Sie geht bis ins 17. Jahrhundert zurück und benutzt später Perlmutter und Messing (Doppeladler!) zu zierlichen Einlagen.



KREUZIGUNGSGRUPPE. HOLZSCHNITZEREI AUS DEM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS



BEMALTES GLAS. NIEDERÖSTERREICH

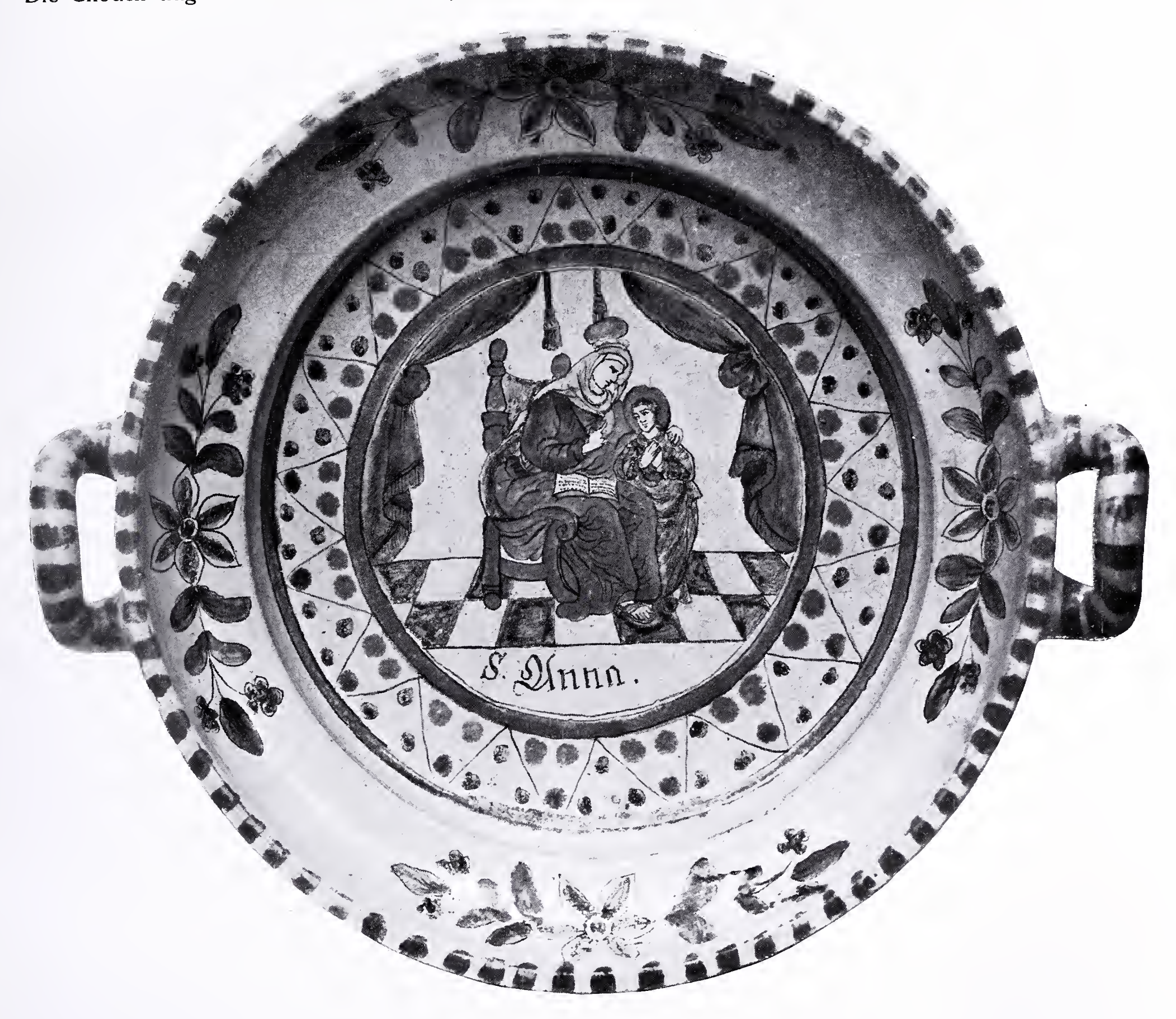
Reichlich entwickelte sich die Hausindustrie in Krain, wo die Nähe Italiens und der starke Durchzugshandel belebend wirken mußten. Die Leinenweberei läßt sich über 500 Jahre zurück verfolgen. In manchen Gegenden stand einst in jedem Hause ein Webstuhl, und die Spinnabende waren die Brutnester der Volkspoesie. Die Frauen waren berühmte Stickerinnen und schöpften ihre Motive aus der Natur, um sie »altslavisch« zu stilisieren; dazu kamen später aus Italien geometrische Muster. Auch auf Leder wurde viel gestickt und appliziert; Schafpelze, Lodenmäntel und Meßgewänder prangten in diesem Buntschmuck. Die weißen Kopftücher und die Frauengürtel (mit gestanzten oder in Ossa sepiae gegossenen Gliedern) sind längst aus der Mode, wohl aber werden noch die Stirnbretter der Bienenstöcke mit religiösen, historischen und humoristischen Szenen bemalt, die oft viel Naturgabe verraten, und der Herrgottschnitzer übt noch immer seine plastischen Talente, ja selbst die Ostereier sind in ihrer buntgemusterten Pracht nicht ohne künstlerische Note. In neuester Zeit hat der Staat die uralte Spitzenklöppelei von Idria, die schon 1497 erwähnt wird, zur Blüte gebracht. Die »kroatischen« Muster (seit 1750) waren um 1820 den »neukroatischen« der aus dem Böhmerwald stammenden Bergratsgattin Passetzky gewichen und nach 1870 brachte die Tochter eines Bergknappen, Johanna Ferjancic, seit 1876 Lehrerin der staatlichen Fachschule, neues Leben in den Betrieb. Heute ist Idria der Mittelpunkt eines Klöpplergebietes von 6000 Personen, deren Erzeugnis auf 800 000 Kronen jährlich bewertet ist. 90 Prozent davon gehen nach Böhmen, von wo sie als böhmische Spitzen auf den Weltmarkt gelangen. Auch im Gebiet der böhmischen Spitze (Erzgebirge, Böhmerwald, Wamberg) hat der Staat durch Spitzenschulen, Wanderunterricht und Einführung neuer Techniken (irische Häkelspitze und andere) fördernd gewirkt. Das Klöppeln, Gorlnähen (Posamenten), die Bandnäherei, Stickerei, auch die Kunstblumenerzeugung (für Paris, jetzt durch Zoll lahmgelegt), hat sich mannigfach entwickelt. Zur deutsch-böhmischen Hausindustrie gehören auch die Glasarbeiten des Bezirkes Steinschönau, die Gablonzer Glas- und Metallkurzwaren (30—35 000 Arbeiter, Wert 40 Millionen Kronen), Musikinstrumente, Drechslerwaren, Spielwaren (alles im Wege der strengsten Arbeitsteilung), dann die Bildermalerei, als Haupterwerbszweig von Reichenau, wo 100 Maler jährlich 8000 Bilder im Werte von bloß 100 000 Kronen herstellen.

Ungemein farbenreich und urwüchsig erschien in der Ausstellung die slavische Welt, von den Tschechen über Galizien bis zur Bukowina hinab. Die Prager



BEMALTES GLAS. NIEDERÖSTERREICH

Sammlungen boten für das Tschechoslavische reichen Stoff. Besonders glänzend, namentlich im Kostüm, trat der Stamm der Choden (im Böhmerwald, Umgebung von Taus) hervor. Dieses kraft- und phantasievolle, poetische und witzige Völkchen hat in neuester Zeit sogar einen Maler gefunden, der sich bloß seiner Verherrlichung widmete, den unglücklichen Jaroslav Spillar, der kürzlich dem Wahnsinn verfallen ist. Die Choden tragen noch ihre alte Tracht, meist blau Seide auszeichnet. In Westböhmen (Kralowitz und Plaß) fallen die reichgestickten Haarbänder und mit Ornamenten übersäten farbigen Kopftücher auf, in Pilsen wieder die grotesken Formen und blendendweißen Stickereien der Tracht, dazu die weißen Flügelhauben (holubinsky, Täubchen), wie sie auch in Smetanas »verkaufter Braut« auf die Bühne gelangen. Neben diesen weißen Hauben gibt es aber auch schwere Gold- und Silberhauben, mit Granaten



FAYENCESCHÜSSEL, BEMALT. GMUNDEN

und über und über mit bunter Seide gestickt. Auch die Leitomischler Tracht (»böhmische Brüder«), im Osten Böhmens, ist reich an Seidenstickerei, besonders die männliche, mit den reichen grünen Pflanzenornamenten der Weste und Jacke und dem breiten, mit Pfauenfederstickerei geschmückten Ledergürtel, der in Hohenmauth gearbeitet wird. In Südböhmen ist es die Gegend von Blatna, Sobieslau usw. (Blatensky-Tracht), die sich durch altererbte Prachtstickerei von Pflanzenornamenten und Rosen in roter und Perlen bestickt, dann ein reichgesticktes sogenanntes »Karmoisinkopftuch«, dessen Karmoisin aber auch andere Farben bedeuten kann. Auch die Babys werden, das heißt wurden einst, mit all ihrem Um und Auf so reich geschmückt. In den Sammlungen meldet sich das alles. Die Gegenwart hat damit aufgeräumt. Nur Spuren von allerlei alter Volkskunst finden sich, auch von Kürschnerei, Töpferei, Weberei und von dem im 18. Jahrhundert blühenden Kunstschreibe- und Buchmalergewerbe, das dem Volke

seine bilderreichen Gebetbücher und Liedersammlungen lieferte. Alle diese Erscheinungen zeigen sich auch bei den Tschechen und Slowaken Mährens, wo aber die Tracht noch mannigfaltiger ist. Noch auf dem Kremsierer Reichstage (1848) konnte Josef Manes massenhaft Kostümstudien malen. Die Leute schwelgen in hellen, kräftigen Farben (selbst die Trauerfarbe war früher weiß), wie man sie auf den Bauernbildern Joza Uprkas sieht. Die Buntstickerei ist meisterhaft, namentlich der beiderseitige Plattstich der Hannaken. Kopfputz, Brautkrone, Brauttuch und dergleichen sind immer Kunstwerke der Frauenhand. Auch eine volkstümliche Buchmalerei der Slowaken gab es im 18. Jahrhundert; die Ornamente erinnerten häufig an je weiter nach Osten, desto größer wird der Mensch als Kolorist. Besonders aber die Frau mit ihrem angeborenen Farbensinn, der auch eine Art Putzsinn ist. Dabei fällt mir unwillkürlich ein, daß im Dienstreglement des österreichischen Heeres steht, man habe bei Erkundungen über durchmarschierte Truppen, nach der Farbe der Aufschläge, immer die Weiber zu fragen, weil diese mehr Farbensinn haben. Galizien und Bukowina sind förmlich Farbenländer. In Galizien ist noch sehr viel Altes in Übung, da der Bauer noch bis vor kurzem alles, was er brauchte, selbst verfertigen mußte. Älter und primitiver, in den Ornamenten geometrischer ist der Typus im Osten, bei den Ruthenen, wo noch der Orient und die



»BADERIN« VON HALLSTATT. HOLZSCHNITZEREI VON JOHANN KININGER

textile Vorbilder, namentlich an Spitzen. In Schlesien legen die Frauen das größte Gewicht auf ihre Weißstickerei, die im größten Umfange und mit allen Finessen geübt wird. Direktor E. W. Braun stellt fest, daß er noch nicht zwei weiße Hauben von gleicher Form finden konnte.

In den großen Glasschränken der Ausstellung, wo lebensgroße Kostümpuppen zur Schau standen, aber auch den Wänden entlang, wo man die textile Erfindungskraft dieser Volksstämme bewundern konnte — die Betrachtung einer Wand voll Borten z. B. war eine Unterhaltung für Stunden — in dieser ganzen schmuck- und farbenfrohen Welt konnte man nichts als staunen, mit welcher Sicherheit das natürliche Gefühl des Menschen das Schöne trifft. Und Arbeitsweisen der Nomaden, der Teppichmacher und Zeltaufschlager hereinspielen. Im Westen dagegen, bei den Polen, die stets in abendländische Händel eingriffen, sieht alles kultureller aus, auch das Ornament, das mit Pflanzen- und Tierformen arbeitet, und ist durchsetzt mit westlichen Stilen, in entsprechend gröblicher Behandlung. Bewunderungswürdig ist die satte, tiefe Harmonie der ruthenischen Farben; ein solches Kostüm könnte kein Brangwyn zu vornehmerer Üppigkeit stimmen. Namentlich sind es die Huzulen in den nordöstlichen Karpathen, zwischen den Quellen des Czeremosz, der Theiß und des Pruth, die ein Kunstnaturvolk ersten Ranges zu heißen verdienen. Der Huzule ist auch als Kerbschnitzer ein Meister. Sein Haus und Hof, all sein

Holzgerät, seine Truhen insbesondere, sind aus freier Hand und freiem Kopfe mit der mühsamsten Klein- oder Großschnitzerei bedeckt. Auch als Gelbgießer (Knöpfe, Schmuckgegenstände in durchbrochener und gravierter Arbeit) sind sie sehr begabt. Alles wird ohne Vorlagen gemacht, auch die Stickereien, die oft mit Glasperlen und Metallflittern belebt sind. Der »Kilim« (Teppich), den sie weben, stammt aus dem Orient, europäisiert und anilinisiert sich aber bereits. Er wird auf einfachen wagerechten Leinenwebstühlen aus Hanf- oder Flachsfäden und Wolle gewebt. Ostgalizien hat auch als Spezialität die Bachminskischen Keramiken (weiße Engobe mit bunten Blumen und usw. Das Tatra-Museum in Zakopane sammelt die Motive; eine Publikation haben Fachschuldirektor Stanislaus Barabasz und Maler Stanislaus Witkiewicz herausgegeben. Von der Zakopaner Volkskunst erwarten weite Kreise in Galizien einen nationalen Kunststil. Ein anderes Stilzentrum ist Sandez, wo namentlich das reiche Kostüm eine Fundgrube von Ornamentik für die ganze Umwelt des Menschen ist. Es sind meist Wellenlinien, kombinierte Kurven und stilisierte Pflanzen. Zu den reichfarbigen Völkern gehören auch die Ruthenen und Rumänen der Bukowina. Die Kinder auf der Gänseweide stochern schon an ihren Stickereien herum. Fast in jedem



BRAUTZUGSKOSTÜME AUS DER GEGEND VON KRAKAU

geometrischen Figuren). Über die Huzulen hat Professor Wladimir Schuchewicz ein ausführliches Werk geschrieben. In Westgalizien hat sich besonders der Zakopaner Stil bemerklich gemacht. Zakopane ist ein Dorf am Nordfuß der Tatra, wo jetzt auch eine Fachschule besteht. Die Goralen (Bergbewohner) der Gegend haben tatsächlich einen autochthonen Stil, der ihrem ganzen Milieu eigen und auch allen modernen Zumutungen gewachsen ist. Es ist ein ernster, einfacher, folgerichtiger Stil, der seine wenigen primitiven Formen von bäuerlichen auf bürgerliche Zwecke zu übertragen gestattet, indem z. B. aus dem Hinterteile eines Goralenschlittens die Lehne eines Fauteuils, aus dem Henkel eines Holzgefäßes eine Konsole wird Bauernhause steht ein Webstuhl und es war früher der Ehrgeiz jedes Hauses, nur sein eigenes Erzeugnis zu benutzen.

Schließlich gebührt ein Blick dem Küstenland, Istrien und Dalmatien. Im Caglio bei Görz sind noch Reste alter Tracht und Wohnweise zu finden, Pirano war noch vor kurzem ein Hauptort für bodenwüchsiges Gold- und Silberfiligran, die Tschitschen haben ihre eigene Lodentracht mit originellen Wirkmotiven usw. Die allverbreiteten Spinnstäbe sind bei den verschiedenen Volksstämmen immer anders geschnitzt. Die altertümlichen Schiffswimpelzieraten der Fischerbarken von Veglia und Cherso erfreuen sich einer bisher noch ganz rätselhaften Ornamentik.

Ganz glänzend ist das Trachtenbild von Dalmatien, wo wir, nach Haberlands treffendem Ausdruck, »tatsächlich noch ein Volk in Stickwerk vor uns haben«. Fast jedes Objekt ist ein Unikum an Verzierung und von stets gleicher Gediegenheit. Die Kopftücher und Hemdoberteile, die Brusteinsätze und Ärmelverzierungen, Schürzen, Westenröcke, Jacken, Mützen und Umhängetaschen sind Wunderwerke des Hausfleißes. Woher die Techniken stammen, wie sie entstanden sind, ist völlig unbekannt. Die dalmatinische Spitze, als Ragusaner Spitze schon im 17. Jahrhundert in Frankreich erwähnt, ist noch eine offene Frage. Die Schmucksachen, Schnitzsachen, Waffen sind der Aufmerksamkeit wert. Das Ragusaner Weibermesser mit zierlichem Silbergriff, an silberner Kette, ist ein nationaler Artikel geblieben. So schließt sich der weite Kreis der österreichischen Volkskunst, wie ihn die Ausstellung vor Augen führte. Ein Schauspiel voll Anregungen, noch unbeantworteter Fragen, guter Lehren und künstlerischen Genusses.



HACKENSTOCK, HOLZ MIT METALL UND PERLENEINLAGEN. HUZULISCH



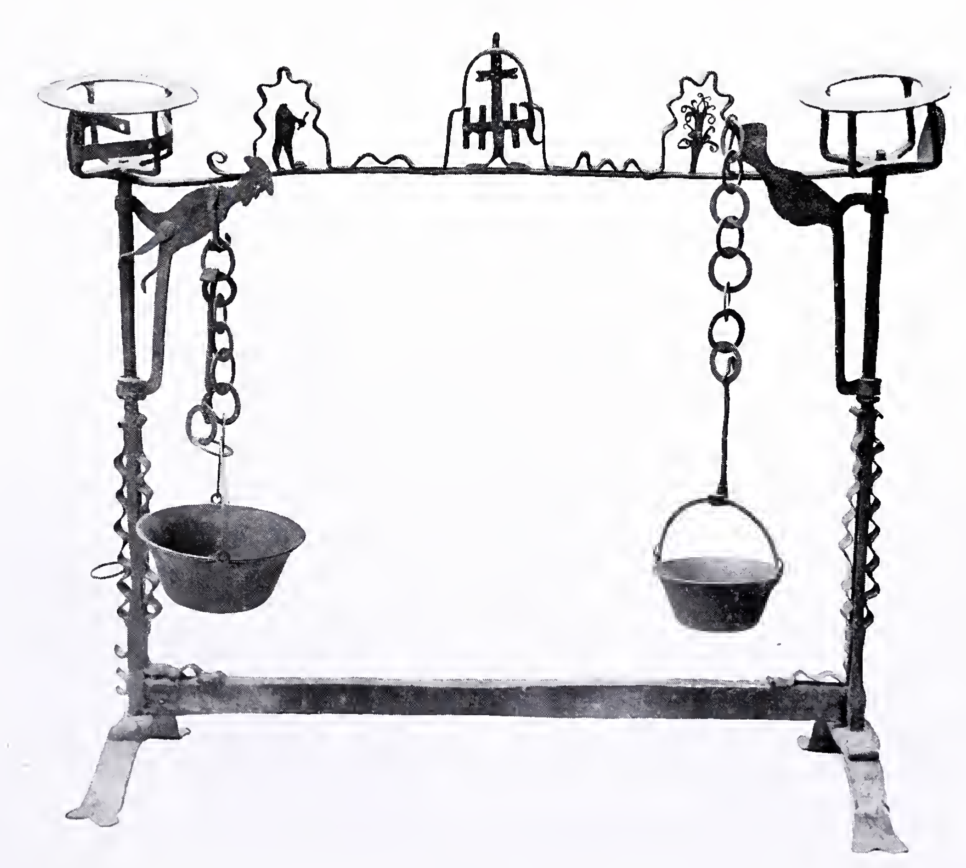
BEMALTER HOLZLÖFFEL
MIT SPRUCH. ALT-GRÖDEN



SCHMUCKGEHÄNGE. SILBER MIT STEINEN BESETZT
DALMATIEN



BEMALTER HOLZLÖFFEL
ALT-GRÖDEN



FEUERHUND SAMT KESSELTRÄGER UND WÄRMKÖRBEN. BORST, ISTRIEN



HEMD. LEINEN MIT SEIDE GESTICKT, 18. JAHRHUNDERT
DALMATIEN



KOPFTUCH. DURCHBROCHENE WEISSTICKEREI. SCHLESISCH

MEISTERWERKE DER KUNST AUS SACHSEN UND THÜRINGEN



MADONNENSTATUE ANFANG 15. JAHRH.
IM DOM ZU ERFURT

VON den retrospektiven Kunstausstellungen der letzten Jahre ist diejenige, welche 1903 in Erfurt veranstaltet worden ist, eine der lehrreichsten gewesen. Sie vereinigte zum erstenmale in größerem Umfange Kunstwerke des obersächsischen Kreises nach der Einteilung des alten Deutschen Reiches. Auch einige Grenzgebiete waren berücksichtigt worden — im großen ganzen gerade also eines der minder erforschten Gebiete deutscher Kunstgeschichte. Aber um die Produktion dieses Gebietes gebührend ins Licht zu rücken, hatten die Veranstalter der Ausstellung sich nicht pedantisch an die Kunst der engeren Heimat gehalten, sie hatten auch über die topographischen Grenzen und über die des ursprünglichen Programmes hinausgegriffen und schließlich noch manches fernerstehende in den Kreis ihrer Ausstellung gezogen. Dank den eifrigen Bemühungen der Denkmalskonservatoren *Doering* und *Voß* war auf diese Weise eine Ausstellung von mehr als bloß lokalem Interesse zustande gekommen, die es durchaus verdient hat, in einer ungewöhnlich opulenten und dabei doch erschwinglichen Publikation in Großfolio behandelt zu werden. Dieses Werk ist unlängst unter dem Titel »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen«, herausgegeben von *Oskar Doering* und *Georg Voß*, im Verlag von E. Baensch in Magdeburg erschienen. Auf 123 großen Lichtdrucktafeln werden die wichtigsten Gegenstände der Ausstellung reproduziert; ein umfänglicher illustrierter Text bringt in einzelnen Abteilungen eine Würdigung der verschiedenen Ausstellungsgruppen.

Eine der interessantesten dieser Gruppen ist die der Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, und es ist ein Glück für den kunstwissenschaftlichen Wert dieser Publikation, daß die Bearbeitung dieser Abteilung in die Hände *Max Friedländers* gelegt worden ist. In knappen Zügen zeichnet er die Entwickelung der Malerei in den obersächsischen Landen, die erst seit dem Jahre 1504 durch Lukas Cranach in Wittenberg einen Brennpunkt fand. Mit kritischer Feinfühligkeit bespricht er die zahlreichen Werke Cranachs und seiner Schule, die der Erfurter Ausstellung, trotz des Vorganges der Dresdener Cranachausstellung, eine besondere Bedeutung liehen und entrollt dabei in kühler Wägung ein charakteristisches Bild von dem künstlerischen Werdegang und der Qualität dieses in vielem Betracht recht problematischen Künstlers. Die weniger deutlich als cranachisch faßbaren Werke, die *vor* der 1504 datierten Fiedlerschen Flucht nach Ägypten im Berliner Museum liegen: einige Holzschnitte, die Schleißheimer Kreuzigungsgruppe und die Bildnisse des Dr. Stephan Reuß in Nürnberg und — augenscheinlich seiner Gattin aus Schloß Heidecksburg, werden zur Darlegung der ersten vielversprechenden Weise des Künstlers verwertet. In diesen Werken ist eine »waldwürzige Frische«, ist Phantasie, originelle Empfindung und eine entschieden persönliche Handschrift der Zeichnung. Friedländer zeigt dann, wie im Fürstendienste diese in ihrer Herbheit anmutende Kunst mehr und mehr erlahmt, er erinnert daran, wie sich der Künstler durch das italienische Kompositionsschema, z. B. auf dem großen Wörlitzer Flügelaltar mit den Bildnissen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, ungünstig beeinflussen ließ und wie schließlich aus ihm ein leerer Manierist mit großem Werkstattbetrieb wurde. Die alte Pseudo-Grünewaldfrage — die eigentlich doch keine Frage mehr ist — wird kurz berührt, und es folgen Bemerkungen über einige Monogrammisten und Werke der aus Schneeberg in Sachsen stammenden Malerfamilie Krodel.

Die Bearbeitung der Stickereien und Gewebe, die auf der Erfurter Ausstellung mit einigen sehr bemerkenswerten Seltenheiten vertreten waren, hat *Max Creutz* übernommen. Er bespricht ausführlich die Elisabethkasel, die mit Szenen aus der Tristansage geschmückte Leinendecke des Erfurter Doms und den Magdalenenteppich aus dem Ursulinerkloster zu Erfurt. *Hermann Luer* handelt kurz und mit sachlicher Nüchternheit über die Werke der Gießerei und Edelschmiedekunst, unter denen einige ganz hervorragende Werke sich befinden. Über Arbeiten wie den romanischen Bronzehängeleuchter und den großen Leuchterträger aus dem Dom wäre wohl noch einiges mehr zu sagen gewesen, als hier geschehen ist. Wertvolle Auskunft über Friedrich den Weisen als Förderer der Medaillenkunst gibt ein Aufsatz von *B. Pick*, doch scheint uns der Versuch, unsere Kenntnisse von den Werken des berühmten aber noch unzureichend gekannten Leipziger Groschengießers Hans Reinhart, um eine



HEILIGENFIGUR VON TILMAN RIEMENSCHNEIDER (ABGELAUGT)

Medaille mit seinem Selbstporträt vom Jahre 1568 zu bereichern nicht einwandfrei.

Nächst den Gemälden beanspruchten auf der Erfurter Ausstellung die Werke der Bildnerei das größte Interesse. Es ist nur recht und billig, wenn sich diejenigen, die von Amtswegen mit der Kunstpflege in den sächsisch-thüringischen Landen zu tun haben, wenn die Inventarisatoren des Gebietes selbst bemüht gewesen sind, das bodenständige, gewöhnlich schwerbewegliche Material in reicher Auswahl zusammenzubringen und auch selbst zu bearbeiten. *Doering* und *Voß* haben sich in diese dankenswerte Arbeit geteilt.

Doering hat die Besprechung der Bildhauerkunst seit der Zeit des späten Mittelalters übernommen und sein ausführlicher Bericht wächst aus zu einer Skizze der obersächsischen Plastik überhaupt. Wie die vor- und frühcranachische Malerei mannigfacher Beeinflussung von Westen und Süden (Franken) ausgesetzt gewesen ist, so erscheint auch die Skulptur in derselben Weise abhängig von den blühenden Schulen der Nachbargebiete. Namentlich die Grabmalplastik zeigt vielfach fränkischen Einfluß. Interessant ist der Hinweis auf das von Nürnberger Art zeugende hübsche Sakramentshaus der Kemberger Stadtkirche und der Vergleich mit dem verwandten Sakramentar aus Weinböhla im Dresdener Altertumsmuseum. Auch die Verbreitung von Werken der Vischerschen Gußhütte wird gebührend hervorgehoben; bei der Besprechung des in Wittenberger Privatbesitz befindlichen Holzreliefs (Taf. 64a) mit der Kreuzigung und anderen biblischen und symbolischen Darstellungen möchten wir aber eher an die Weise Reinharts, der unter Cranachschem Einfluß stand, denn an den jüngeren Vischer denken. Doch das näher zu begründen, soll einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Der Art des Tilman Riemenschneider, von dem in der Veste Coburg eine anscheinend eigenhändige Madonna bewahrt wird, werden ein paar weibliche Figuren im Erfurter Dom zugeschrieben (Taf. 61), eine hl. Anna selbdritt und die hl. Elisabeth, unseres Erachtens ohne zwingenden Grund. Für diesen Typus der Kopfbildung und diesen besonderen Gefühlsausdruck, auch für die Haltung und Gewandfältelung der beiden sehr eindrucksvollen Figuren fehlt es in dem Werke Riemenschneiders und seiner direkten Schule an ausschlaggebenden Analogien. Was Doering über den Gesichtsschnitt der zum Vergleich mit der Coburgerin herangezogenen Madonnen aus dem Münchner Nationalmuseum von »größerer Herbigkeit« sagt, bedarf, wie die betreffenden Angaben in dem Buche von Toennies sorgfältiger Revision — wenigstens sind uns genug Riemenschneidersche Madonnen mit »weichlicherem« oder vielmehr milderem Typus bekannt, die dem Würzburger Meister mit gutem Grunde zugeschrieben sind. Wenn in der Beurteilung dieser im letzten Grunde nur vor



BILDNIS DES JOHANN STEPHAN REUSS VON LUKAS CRANACH D. Ä. 1503
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM



ALS MADONNA HERGERICHTET. HEILIGENFIGUR VON TILMAN RIEMENSCHNEIDER (MIT BEMALUNG)

den Originalen entscheidbaren Dinge solche Meinungsverschiedenheiten auftreten, so sind sie gewiß auch zu einem Teil zurückzuführen auf den ungleichen Erhaltungszustand gerade der Werke Riemenschneiders und seiner Schule. Wo die Figuren wiederholt übermalt worden sind, gewinnt der Kopftypus mitunter ein ganz anderes meist weicheres, runderes, volleres Aussehen, wo dagegen durch schlechtes Ablaugen der Farbe das Holz bis zum Filzigwerden der Faser angegriffen ist, kommt ein ganz anderer Gesichtsschnitt und Gesichtsausdruck zutage. Wehe dem Forscher, der seine Urteile in so subtilen Qualitätsfragen auf Photographien allein gründet, die über den Grad der Bemalung im Zweifel lassen, oder der von den meist scheußlich übermalten — man denke an gewisse Würzburger Figuren — Werken ausgeht. Er *muß* zu ganz falschen Schlüssen kommen. Zur Illustration bilde ich hier den Kopf einer 1905 aufgetauchten echten Riemenschneiderschen Madonna *vor* der Ablaugung und *nach* dieser Prozedur ab und überlasse es dem Leser, sich ad libitum ein Ideal mit größerer Herbigkeit oder weichlicherer Bildung zu konstruieren. Schon dies Beispiel genügt, um das Vertrauen in das landläufige Riemenschneiderideal und in die Periodisierung seiner Typen etwas zu erschüttern.

Nach dieser Abschweifung wenden wir uns wieder dem Doeringschen Aufsatz zu. Was er von einheimischen Künstlern — Sachsen im weitesten Sinne gefaßt — zu berichten weiß, betrifft besonders den Schnitzaltar der Marienkirche in Salzwedel; er geht dann über zu einer kurzen Würdigung von Bildhauerwerken aus dem 17. Jahrhundert.

Einen lokalen Hauptclou der Ausstellung sächsisch-thüringischer Kunst, die thüringische Holzschnitzerei des Mittelalters und der Renaissance mit dem neuentdeckten Saalfelder Meister Valentin Lendenstreich als Glanznummer, hat Doering seinem Kollegen *Georg Voß* überlassen, der das Thema auf das gründlichste bearbeitet hat. Offenbar war die alte Sorbengründung Saalfeld eine Art Kunstzentrum für die thüringischen Lande, ebenso hat auch Altenburg, wie Flechsig nachweisen konnte, eine gewisse richtunggebende Rolle gespielt, so daß wir sowohl von einer Saalfelder wie von einer Altenburger Schnitzerschule sprechen können. Der durch sieben zwischen 1490 und 1512 datierte Werke charakterisierte Meister Valentin Lendenstreich war ein vielbeschäftigter Künstler von etwas rustikalem Zuschnitt, als Künstler ein derber Bursche, der mit Geschick seine Motive Anregungen von Schongauer und Dürer zu entnehmen wußte und in, wie es scheint, etwas vorlautem Kolorit höchst wirkungsvolle, mit zierlichen gotischen Rankenbaldachinen verzierte Schnitzaltäre zuweilen größten Formates lieferte. Was von dem anscheinend aus Jena stammenden und vielleicht mit dem am Innsbrucker Maximiliansgrab mittätigen Johann Lendenstrauch verwandten



HEILIGENFIGUREN VON VALENTIN LENDENSTREICH IN GRABEN BEI SAALFELD



DER »WOLFRAM«, LEUCHTERFIGUR AUS DEM ERFURTER DOM

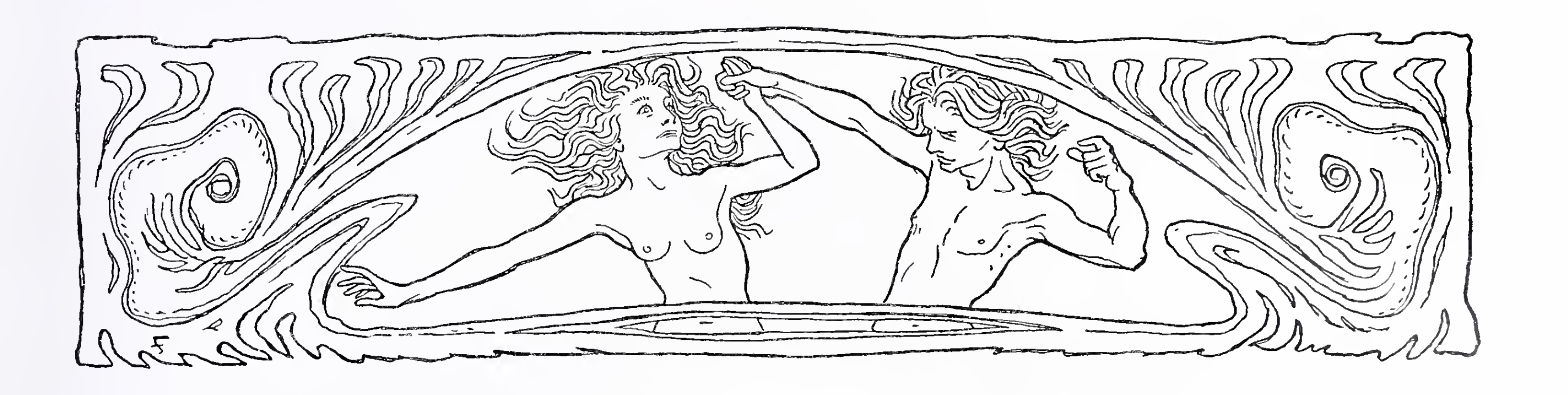
Meister gutes zu sagen war, hat Voß vorgebracht, er hat ihm ein sorgfältig geprüftes Oeuvre zurecht gesucht und ihn auf ein stattliches Postament gerückt.

In dem großen Altar von Neusitz in der Nähe von Rudolstadt, der in Erfurt zum erstenmal in seiner ganzen Pracht ausgebreitet worden war, erkennen wir das Hauptwerk einer zweiten Saalfelder Bildschnitzerschule, denn der Altar trägt die Inschrift: Anno dei XV[to] completa est hec thabila in vigilia palmarum facta est in Salfelt. Es ist eine tüchtige, den Werken Lendenstreichs überlegene Arbeit, der Voß noch zwei andere an die Seite stellt. Er unterscheidet dann weiter noch einen »Meister der architektonischen Baldachine«, er bespricht eingehend die mit den Schnitzaltären verbundenen Bilder und weist noch Altären in Dienstädt, Gießen und Tinz bei Gera eigene Stellungen an, um die verwandte Werke gruppiert werden können.

Dem eingehenden Bericht von Voß folgt eine kurze Besprechung der Gothaer Handschriften aus dem Neuwerkskloster bei Halle von *R. Ewald*. Daran schließt sich eine ausführliche Studie *Arthur Haseloffs* unter dem Titel: Die mittelalterliche Kunst. Diese Studie behandelt die Werke mittelalterlicher Plastik und Malerei und verweilt mit Behagen auf dem Gebiete der Miniaturmalerei, in dessen Erforschung sich der Verfasser seine kunsthistorischen Doktorsporen und den Ruf eines gewissenhaften Arbeiters verdient hatte. Mit dieser gehaltvollen Arbeit schließt der Band. Das Werk wird die Erinnerung an die Erfurter Ausstellung lebendig erhalten und macht den Herausgebern wie dem Verleger alle Ehre. *GRAUL.*



LEUCHTERFIGUR. HALBERSTADT, ST. KATHARINENKIRCHE



KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

DIE MODERNE BEWEGUNG IN DER TEXTIL-INDUSTRIE

Wer die moderne Flächenmusterung betrachtet, muß, selbst wenn er nicht Kunstverständiger ist, den großen Wandel sehen, der sich auf diesem Gebiete in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren vollzogen hat, mehr bei allen den Erzeugnissen, die für Dekorationszwecke bestimmt sind, wie Teppichen, Möbelstoffen und Tapeten, weniger bei den Stoffen, die der Bekleidung dienen. Um zu der Erklärung dieser Erscheinung zu kommen, könnte man hier die ganze kunstgewerbliche Bewegung der letzten fünfzig Jahre aufrollen, mit Ruskin und William Morris, diesem großen Reformator auf dem Gebiete der Webemusterung, beginnen und so zu der Bewegung kommen, die uns in Deutschland vor allem interessiert und uns auf den Punkt führt, wo nach dem Durcharbeiten der alten Stilarten sich Männer an die Spitze stellten, die, unbeeinflußt durch vorhandene Überlieferung, neuschaffend vorzugehen versuchten. Vor ihrem Auftreten lag die Kunst der Flächenverzierung lediglich in der Hand von Berufszeichnern, die jahraus jahrein am Zeichentische saßen und ein Muster nach dem andern entwarfen, der besseren Arbeitsteilung wegen möglichst nach Material gesondert, der eine stetig für Teppiche, der andere für Tapeten, der dritte für Seide, der vierte für Baumwolle, einer nur für Druck, ein anderer nur für Weberei. Ist es da nicht natürlich, daß große Einseitigkeit, ein Kreis gleichartiger Formen sich herausbildete, der jede Eigentümlichkeit vermissen ließ? Da war es denn eine befreiende Tat, daß Künstler, die bisher nur der hohen Kunst gehuldigt hatten, Palette und Meißel beiseite legten und geschmackbildend und neuschaffend eingriffen. Natürlich war es schwer für Künstler, die bis dahin Gebilde schafften, die nur einen Selbstzweck hatten, in denen sie ihr ganzes künstlerisches Empfinden ausströmen lassen konnten, sich hineinzufinden in Werke, die, vorerst nur Modell, in ihrer Ausführung abhängig von einer mehr oder weniger schwierigen und zusammengesetzten Technik waren. Gerade dies war ein Punkt, den mancher der modernen Künstler, die nur gewohnt waren, in höheren Sphären zu schweben, als zu geringfügig erachtete, um sich gründlich damit zu befassen. Erscheinen diese Fragen der Technik schon in manchen Zweigen des Kunsthandwerks lästig, die mit kräftigem Material in großen Zügen arbeiten, um wieviel mehr mußte dies der Fall sein bei einem Herstellungszweig, wie der Webeindustrie, die der kleinlichsten Berechnungen und umständlichsten Vorarbeiten bedarf, um die für sie geschaffenen Entwürfe zu schönen und brauchbaren Erzeugnissen umzugestalten. Da ist es denn begreiflich, daß sich die Künstler zuerst den Geweben zuwandten, deren Technik ihnen am leichtesten verständlich, und bei denen ihrem künstlerischen Schwung die geringste Fessel auferlegt war. Es waren dies die handgeknüpften Teppiche, die in ihrem unbegrenzten Farbenreichtum von hoher dekorativer Wirkung sind und durch ihre Haltbarkeit und Güte zu lange dauernden Kunstwerken gestempelt werden können. So ist es denn zu beobachten, wie ein großer Teil der modernen Nutzkünstler sich zuerst an diesen Gebilden der Webekunst versucht hat. Beim Knüpfteppich kann in der Tat jede Form, wofern sie nicht im Maßstab gar zu klein ist, und jede Farbe an jeder beliebigen Stelle im Gewebe wiedergegeben werden. Bei allen übrigen gemusterten Geweben ist die Farbenzahl beschränkt und ebenso wie die Mustergröße und Wiederholung von bestimmten Bedingungen abhängig, die zu kennen für den Zeichner des Musters mehr oder weniger Notwendigkeit ist.

Trotz dieser Schwierigkeit ist es gelungen, auch auf manchem dieser Gebiete der Weberei recht Gelungenes hervorzubringen. Es kamen vor allem die Stoffe in Betracht, die sich leicht künstlerisch ausgestalten lassen, Gewebe, die in einfachen Bindungen farbige Flächen nebeneinander zeigen, die durch andersfarbige Umrißlinien getrennt werden. Vielfach schafften auch die Fabrikanten Erzeugnisse, die imstande waren, den Entwürfen der neuzeitlichen Künstler zu folgen. Es mag hier erinnert sein an die englischen Möbelstoffe aus Seide und Baumwolle, die als Hohlgewebe gewebt, das Muster auf beiden Seiten in gleicher Klarheit, nur in den Farben umgekehrt, erscheinen lassen. Wie England den Anstoß gab zur Umgestaltung der Muster auf neuerer Grundlage, die wieder zur Natur und ihrem Studium zurückführt, so trat auch dieses Land zuerst mit geeigneten Geweben auf den Plan, und auch seine Tapetenindustrie machte sich zuerst die neuen Schmuckformen zu eigen. Als im Jahre 1894 in der Königlichen Gewebesammlung in Krefeld wohl die erste Sonderausstellung englischer Tapeten auf dem Festlande statthatte, fanden diese in ihrer klassischen Einfachheit, gegenüber dem Blumen- und Ornamentenwust, den man damals in Deutschland liebte, wenig Verständnis; und doch, wie sehr haben sie Schule gemacht und alles das beeinflußt, was — fast möchte man sagen — bis zum heutigen Tage in der Tapetenindustrie gemacht wird. Doch auch die englischen Muster in Geweben wie auf bedruckten Stoffen fanden auf dem Festlande Liebhaber und Nachahmer. Auch sie regten zu Neuschaffungen an. Es traten Künstler wie Eckmann, van de Velde und andere mit ihrem persönlichen Geschmack in die Schranken; schaffte der eine eigenartig behandeltes Pflanzenornament, so blieb der andere bei durchaus abstrakten Formen, und zwischen diesen beiden Künstlern, von denen jeder auf dem äußersten Flügel zweier scharf unterschiedener Richtungen steht, gibt es dann eine bedeutende Zahl solcher, die alle mit ihrer Eigenart sich

auch im Flächenschmuck versucht haben. Vieles ist geschaffen worden, was mehr durch Außergewöhnlichkeit als durch Schönheit auffällt, anderes auch wieder, was sich einen mehr bleibenden Wert zuschreiben kann. Bemerkenswert und neu in der ganzen Richtung ist der gänzliche Mangel eines durchgehenden Zuges durch die Musterung. Jeder Künstler schafft streng persönlich, er kümmert sich nicht um Mode und Tagesgeschmack, und so bieten denn die Sammlungen moderner Möbelstoffe ein buntscheckiges Bild der verschiedensten Geschmacksrichtungen. Es kann hier mit großem Recht gesagt werden: der Grundzug im heutigen Geschmack liegt im Persönlichen. Bei all den vielen Verschiedenheiten der heutigen Musterung läßt sich jedoch ein Zug verfolgen, der zu einer immer größeren Vereinfachung der Formensprache führt. Wie z. B. in der Möbelindustrie eine ausgesprochene Neigung zum Einfachen zu erkennen ist, die Möbel in den einfachsten Werk- und Zweckformen ohne jede Schmuckbeigabe herzustellen, so ist auch in der Möbelstofferzeugung stellenweise eine Einfachheit der Muster, die aus Dreiecken, Vierecken, Linien und Punkten bestehen, zu finden, die keine weitere Steigerung mehr zuläßt. Es ist ja nur folgerichtig, daß zum Bezug von Möbeln oder als schmückende Beigabe für Zimmer mit Möbeln, die durch Einfachheit in der Erscheinung jedes Auf- oder Vordrängen vermeiden, keine Stoffe genommen werden, die nun ihrerseits diese von den Möbeln glücklich vermiedenen Eigenschaften besitzen. Es ist sehr möglich, mit einfach gemusterten Stoffen in schönen Farben, zusammen mit bescheiden auftretenden Möbeln, harmonisch und wohltuend wirkende Innenräume zu schaffen, in denen der Mensch sich behaglich und vor allen Dingen als Hauptsache fühlt. Der moderne Mensch, besonders der Mann in seiner farblosen, dunklen Kleidung geht leicht in einem überreich ausgeschmückten Zimmer in der Erscheinung verloren. Es paßt z. B. der spitzenbesetzte Herr aus der Zeit Ludwigs XIV. mit unterrockartig erweiterten Pantalons und buntseidenem Wams besser zu den wuchtigen, prunkhaft vergoldeten Barockmöbeln mit großen, reichen, bunten Mustern, als der moderne, ganz in schwarz gehüllte Frackmensch. Und wie es durch die Jahrhunderte hindurch zu erweisen ist, daß jeder Stil mehr oder weniger ein Ausdruck des Zeitgeistes ist, so sind auch diese soeben angedeuteten kleinen und einfachen Muster der Ausdruck unserer Zeit, die infolge der Riesenfortschritte der Technik mehr und mehr anfängt, das technisch Gebotene, das großzügig Wesentliche zu betonen und von kleinlichem, falsch aufgesetztem Zierat absieht. Dieses Zurückgehen zur Einfachheit bringt auch die Möglichkeit nahe, für reichere Schmuckformen von vorne an wieder neu aufzubauen und so vielleicht zu dem zu kommen, was allseitig angestrebt wird, zu einem neuen Stil auch im Flächenschmuck, der den Bedürfnissen und Eigenheiten unserer Zeit entspricht.

Es bleibt noch übrig, kurz auch von dem künstlerischen Einfluß auf die Musterung der Damenkleiderstoffe und der Stoffe zu sprechen, die, für Herren bestimmt, eine künstlerische Beeinflussung zulassen; es sind dies die Krawattenstoffe. Als bekannt kann wohl die Schaffung der sogenannten Künstlerseide in rheinischen Fabriken vor drei bis vier Jahren angenommen werden; Firmen, wie Deuß & Oetker in Krefeld, C. Lange, ebendaselbst, und die schon wieder eingegangene Cristiansen-Seidenweberei in Rheydt webten seidene Damenkleiderstoffe nach Entwürfen moderner Nutzkünstler, wie Eckmann, Van de Velde, Leistikow, von Berlepsch, Mohrbutter, Endell und anderer. Wenn die Bemühungen, auch auf diesem Gebiete umgestaltend und künstlerisch veredelnd zu wirken, nicht den Erfolg gehabt haben, den man ihnen gewünscht hat, so lag dies an dem vorhin berührten Mangel an webereitechnischen Kenntnissen der musterzeichnenden Künstler. Mehr, als Möbelstoffe, verlangt das Seidengewebe ein Eingehen auf die Möglichkeiten, mehr oder weniger glänzende Wirkungen mit Hilfe der verschiedenartigsten Bindungen hervorzubringen. Es genügt hierzu nicht eine originelle, zu Papier gebrachte Umrißzeichnung, es muß bei der Zeichnung des Musters die Wirkung der Flächen und Musterformen gegeneinander abgewogen und dem Patroneur und Webereitechniker in die Hand gearbeitet werden, damit sie imstande sind, das schöne, glänzende Seidenmaterial nachher durch die verschiedensten Bindungen voll zur Wirkung kommen zu lassen. Es bleibt den Künstlern, die wohl nie sich diese eingehenden technischen Kenntnisse aneignen werden, doch noch ein großes Feld zur Bearbeitung, und zwar, indem sie mittelbar durch den beruflichen Musterzeichner ihren Einfluß geltend machen. Der Allgemeinkünstler, der unabhängig von Überlieferung und Modestil schafft, kann jenem mit neuen Anschauungen und neuen Anregungen zu Hilfe kommen, ihm vorher unbekannte und verschlossene Wege weisen, so daß, in der richtigen Art vom Berufszeichner verarbeitet, neue, künstlerische Formenkreise erstehen. In sehr glücklicher Weise ist dieser Weg in der Krefelder Krawattenstoffindustrie von der Firma Audiger & Meyer beschritten worden, und die Ergebnisse sind recht erfreuliche. Bei derartig entstandenen Stoffen ist zu beobachten, wie durch die Technik die Wirkung des Materials mit dem Muster zu einem organischen Ganzen vereinigt worden ist. Es ist dies der Weg, wie auch auf anderen Gebieten der Seidenindustrie den Künstlern der richtige Einfluß eingeräumt werden kann.

Wird nun noch die Leinenindustrie erwähnt, für welche die verschiedensten Künstler in gelungenster Weise gearbeitet haben, dann das ganze große Gebiet der Stickerei, die in den letzten Jahren außerordentlich künstlerisch beeinflußt worden ist, so kann mit Recht gesagt werden, daß die moderne künstlerische Bewegung, die der Jetztzeit in so bedeutendem Maße ihren Stempel aufdrückt, nicht spurlos an der Textilindustrie vorübergegangen ist; sie hat sich vielmehr der verschiedensten Zweige bemächtigt und eine Umwandlung der für sie gebrauchten Zierformen geschaffen, die von dem alten, ausgetretenen Geleise weit abgeführt hat und jedem sehenden und künstlerisch empfindenden Menschen zur Freude gereichen muß.

PAUL SCHULZE,
Konservator der Kgl. Gewebesammlung Krefeld.

KIRCHLICHE KUNST AUF DER KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG DRESDEN

Die Abteilung für kirchliche Kunst bildet den Mittelpunkt der Ausstellung. Sie verdankt ihre Entstehung dem Wunsche der Künstler, zu zeigen, daß auch bei moderner Formgebung dem kirchlichen Gedanken ein würdiger Ausdruck verliehen werden kann und daß in dem vielfachen Widerstreit der Ansichten zwischen Theologen und Künstlern durch ein Darlegen der Ansichten der letzteren in einer vom Bauherrn unbeeinflußten Weise ein Mittel zur Verständigung gefunden werden kann. Der große Mittelsaal der Ausstellung wurde zu diesem Zweck in zwei etwa gleichgroße Teile abgetrennt, neben denen sich noch einige kleinere Gelasse befinden. Die Hauptteile sollen kirchlich ausgestattet werden, und zwar baut Dresden den protestantischen kirchlichen Raum und München den katholischen. Ersterer wird einheitlich ausgebildet, mit einer Kanzel und einer Orgel, sowie mit Gestühl versehen sein. Es sollen hier kirchliche Konzerte intimer Art zur Aufführung kommen. Auf Aufstellung eines Altars hat man



Der Eingang zum Hörsaal in der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin

absichtlich verzichtet, da es Bedenken hat, eine wirkliche Kirche zum Ausstellungsobjekt zu machen. Ebenso ist darauf verzichtet worden, den Raum für eine besondere Liturgie geeignet zu bilden, also etwa ihn nach den speziellen Anforderungen der sächsischen evangelisch-lutherischen Kirche auszugestalten. Der katholische kirchliche Raum wird sich als ein dreischiffiger Bau darstellen, in dem kirchlich-kunstgewerbliche Gegenstände aufzustellen reichlich sich Gelegenheit bietet. Bemerkt sei noch, daß diese kirchlichen Räume nicht etwa kleine Modelle sind, sondern in den Abmessungen ansehnlichen Stadtkirchen gleichkommen. Den Übergang von einem dieser Haupträume zum anderen bieten eigenartig ausgebildete Vorhallen. Ein weiteres Gelaß neben der protestantischen Kirche wird von Leipzig als Sakristei ausgebildet. Der rechts an den Hauptsaal sich anschließende Flügel zerfällt in drei Teile. In einem dieser wird Düsseldorf eine Synagoge herrichten, und zwar in Anlehnung an die älteren Formen des jüdischen Bethauses mit dem Verlesungspult in der Mitte, getrennt von dem zur Aufbewahrung der Thora bestimmten heiligen Schrein. Daran reiht sich ein Gemeinde- und Konfirmandensaal, dem Elberfeld seine künstlerische Gestalt gibt. Auch dieser wird in einer Weise ausgestattet werden, daß er sich zur Abhaltung von Vorträgen eignet. Das dritte Gelaß ist für kirchliches Kunstgewerbe vorbehalten. Hier wird in einer stattlichen Kollektion aus sächsischen Kirchen entlehnter älterer Kelche die Entwickelung dieses wichtigsten Kirchengerätes seit romanischer Zeit dargestellt werden. Zur Vergleichung werden moderne Erzeugnisse des kirchlichen Kunstgewerbes aufgestellt werden. Durch den links neben dem Hauptsaal gelegenen Raum, der kirchliche Geräte der Volkskunst enthält, gelangt man in einen stattlichen Hof, der als Kirchhof dient. Es soll dort gezeigt werden, wie der Gottesacker, dessen Kunst jetzt so sehr im Argen liegt, wieder zu einer Stätte ernstesten Schaffens werden kann. Die Künstler, denen die Leitung der einzelnen Veranstaltungen übergeben ist, wissen sehr wohl, daß mit den für einen kurzen Sommer geschaffenen Werken der monumentalen Kunst nur schwerlich eine wirksame Konkurrenz gemacht werden kann. Es ist vielmehr nur andeutungsweise das herzustellen, was bei einem für die Dauer berechneten, mit größeren Mitteln durchzuführenden Bau in entschiedenerer Sprache ausgesprochen werden kann. Dazu legen ihnen die vorhandenen Bauten, in die sie ihre Schöpfungen zu stellen haben, mancherlei unbequeme Bedingungen auf. Es gilt nur zu zeigen, daß es am guten Willen in der Ausstellungsleitung nicht fehlt, der Kunst und dem Kunstgewerbe die Abhängigkeit von der Vergangenheit, den Geist der Nachahmung und Nachempfindung zu nehmen, der heute noch so vielen und zwar zumeist den maßgebenden Kreisen allein als echt kirchlich gilt. Das Wagnis, in einer Ausstellung die neuen Anschauungen zur Geltung zu bringen, ist groß! Doch sollte man glauben, daß der gute Wille und das ernste Streben anerkannt werden wird, das moderne Schaffen mit seiner höchsten Aufgabe zu versöhnen.

DIE UNTERRICHTSANSTALT DES KÖNIGL. KUNSTGEWERBEMUSEUMS IN BERLIN

Im Oktober vorigen Jahres ist in Berlin die neue Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums eröffnet worden. Nachdem dieselbe nunmehr in allen ihren Teilen vollständig fertiggestellt ist, dürfte ein Hinweis auf einige interessante Details am Platze sein, die mustergültig und vorbildlich für andere Institute werden müssen. Sowohl Anstaltsleitung wie Architekt und Techniker haben hier durch geschicktes Zusammenwirken eine Anlage geschaffen, die gleich großartig und durchaus einheitlich genannt werden muß und die den hohen Zielen einer derartigen Lehranstalt bis ins Detail entgegen kommt. Bekannte Künstler von Ruf, unter denen wir ohne Wahl nur die Professoren Haverkamp, Orlik, Rohloff nennen, sind als Lehrer angestellt, haben ihre eigenen Meisterateliers im Hause und ziehen die vorgeschrittenen Schüler zu ihren persönlichen Arbeiten heran. Insgesamt sind über 30 Lehrer und Lehrerinnen an der Anstalt tätig, die im Jahr etwa 700 Schüler und Schülerinnen als Tages- und Abendschüler für alle möglichen Zweige des Kunsthandwerks, der Kunstindustrie oder zur Lehrtätigkeit ausbilden. In Lehrwerkstätten und Ateliers sind die Fachschüler zu einzelnen Gruppen vereinigt, innerhalb deren sie praktisch und theoretisch ihrem Ziele zugeführt werden. Die Zahl der Schülerinnen beträgt rund ein Drittel der Gesamtbesucher. Der Unterricht findet, soweit dies angängig, für beide Geschlechter getrennt statt. Einige Fachklassen, zum Beispiel diejenige für Kunststickerei, werden überhaupt nur von Schülerinnen besucht. Zur Veranschaulichung der weitgehenden Aufgaben dieses Lehrinstitutes möchte ich aus dem Programm desselben noch die Fachklassen für *Ziselieren, Holzschnitzerei, Schmelzmalerei, Musterzeichnen, Kupferstich* und *Radierung* sowie die Klasse für *graphische* und *Buchkunst* aufzählen, die wie



Korridor in der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin



Die Kostümbibliothek in der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin

die üblichen Modellier- und Malerklassen, eigene Lehrwerkstätten besitzen und ihre Schüler für die praktische Berufstätigkeit in dreijähriger Lehrzeit heranbilden. Das Lehrmittelmaterial ist schon allein durch die enge Verbindung mit den Sammlungen des Königlichen Kunstgewerbemuseums, dessen Bau durch einen Gang mit der Unterrichtsanstalt verbunden ist, das denkbar günstigste.

Zum mindesten ebenso wichtig und ganz nach modernen technischen Prinzipien eingerichtet und geleitet sind der Hörsaal, die »Öffentliche Kunstgewerbebibliothek« und die Lipperheidesche Kostümbibliothek zu nennen, bei denen wir als durchaus modern und mustergültig etwas länger verweilen wollen. Man gelangt in den Hörsaal, einen selbständigen, architektonisch sehenswerten Anbau, durch ein Portal vom Hofe aus. Durch eine kleine Eingangstür ist der Saal auch mit dem Vestibüle der Unterrichtsanstalt verbunden. Ruhig und ernst, ja sogar fast feierlich, ist der Eindruck, den wir beim Eintritt in den Saal empfangen, der sich vor unseren Blicken von Platz zu Platz treppenartig, bis zum Pult des Vortragenden hinunter, abstuft. Die dunkel polierten Klappsitze sind mit schmalen, durchlaufenden Tischchen so im Halbkreis hinter und übereinander angeordnet, daß jeder bequem sehen, hören und sich Notizen machen kann. In die Wand sind links und rechts große Schreibtafeln eingelassen, in der Mitte ist ein viereckiges weißes Feld zur Wiedergabe der Projektionsbilder. Der Apparat selbst ist in durchaus geschmackvoller Weise mitten in den Saal hineingebaut — durch einen einzigen Druck des Vortragenden auf die elektrische Auslösung schnellen die Tuchjalousien an den Fenstern herunter und der Saal ist bei hellem Tage zur Lichtbildervorführung dunkel gemacht.

Eine weitere, sehr bedeutende Einrichtung ist, wie ich schon sagte, die dem Institut angegliederte Bibliothek. Der geräumige Lesesaal ist von 10 Uhr vormittags bis 10 Uhr abends ununterbrochen geöffnet. Sehr angenehm ist das Prinzip, daß, außer in die Unterrichtsanstalt, nichts ausgeliehen wird. Wer selbst einmal die Unannehmlichkeiten der großen Bibliotheken mit dem ewigen »Verliehen« erfahren hat, weiß dies Prinzip erst richtig zu schätzen. Der Katalog liegt, nach Sachen und Autoren geordnet, auf Stehpulten zur Benutzung aus. Die Bücherzettel werden bei den Beamten abgegeben und wandern mittelst Rohrpost vom Lesesaal nach den einzelnen Bücher- und Drucktafelmagazinen. Dort wird der betreffende Beamte durch Klingelzeichen aufmerksam gemacht, entnimmt die Zettel der Kapsel, um die bestellten Bücher usw. gleich darauf mittels elektrischen Aufzuges nach dem Lesesaal hinunter zu befördern. Unten kann man infolgedessen innerhalb weniger Minuten seine Bestellung in Empfang nehmen. Ganz eigenartig ist die im Saal angewandte Beleuchtung zu nennen. In die Decke sind mattierte Glühlampen eingelassen, wodurch der ganze Saal ein angenehmes, trauliches Licht erhält. Jeder Tisch hat für sich röhrenartige, unterhalb bronzierte Glühlampen, die in lange Reflexionskästen eingebaut sind und ein helles indirektes Licht auf den Tisch werfen. Das Licht wirkt für den Leser daher in keiner Weise störend und soll durch seine Färbung sogar eine absolut richtige Farbenbeurteilung möglich machen. Eine große Anzahl Zeitschriften stehen im Lesesaal zum Handgebrauch zur Verfügung. Große Tische, ohne Tintenbenutzung, für Kartenwerke sind durch ein Geländer abgesondert, damit an den oft teuren photo- und lithographischen Werken nichts beschmutzt werden kann.

Durch die Stiftung der Lipperheideschen Kostümbibliothek (Freiherr von Lipperheide ist bekanntlich der Herausgeber der »Modenwelt«) ist dem Institut eine Sammlung angeschlossen, die für die Kostümkunde wohl einzig auf der ganzen Welt dasteht. In großen, elegant polierten Schränken reiht sich Blatt an Blatt und Band an Band. Außerdem ist der Bibliothekar der Sammlung auf seinem Gebiet so gründlich beschlagen, daß er ein Bekleidungsstück, eine Tracht, eine Nebensächlichkeit wie Hüte, Schuhe, Handschuhe fast immer gleich in die betreffende Zeit, aus der das Stück hervorgegangen, einzureihen weiß. Der Nutzen, der durch diese Kostümbibliothek Bildhauern, Malern, Schriftstellern, Gelehrten, Sammlern, Antiquaren, sowie den Museumsverwaltungen geboten wird, ist leicht einzusehen.

So ist denn dem Besucher der Unterrichtsanstalt durch Benutzung aller dieser Einrichtungen ein Lehrmaterial an die Hand gegeben, wie es wohl keine andere Anstalt für ihre Schüler aufzuweisen hat. Jährlich werden vielen Schülern Freistellen gewährt, und ihnen, insofern sie über Fleiß und Begabung verfügen, Stipendien bis zur Höhe von jährlich 800 Mark überwiesen. Die Ch. und D. Lesser-Stiftung gewährt außerdem Kunsthandwerkern Unterstützungen in verschiedener Höhe und zu verschiedenen Zwecken, sofern ihre weitere Ausbildung oder das Fortkommen in ihrem Fache dabei in Frage steht. Sehr nachahmenswert im Interesse der Schüler ist auch die für alle obligatorisch eingeführte Krankenkasse. Ein Schülerverband, der mit Genehmigung und Unterstützung des Rektorats ins Leben gerufen wurde, gewährt seinen Mitgliedern freien Eintritt zu allen Kunstausstellungen, sowie Billetts



Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin
Bücherfahrstühle und Rohrpost im Kartenmagazin der Bibliothek

zu ermäßigten Preisen für Theater, Konzerte usw. Oft veranstaltet der Verband auch eigene Feste und Vergnügungen, die einen frei künstlerischen Charakter tragen. Erst kürzlich sah ich am schwarzen Brett der Anstalt ein anziehendes, von einem Schüler entworfenes Plakat zu einem »Kostümfest in Violet«, welches heute wahrscheinlich schon zur Zufriedenheit aller Beteiligten verlaufen sein wird.

So stellt die neue Unterrichtsanstalt mit dem Königl. Kunstgewerbemuseum alles in allem eine deutsche Errungenschaft dar, welche sowohl technisch und architektonisch, wie überhaupt als Lehrinstitut anderen Einrichtungen zum Vorbild dienen kann. *Ludwig Boedecker.*

KUNSTGEWERBLICHE LITERATUR

Nachdem das »**Jahrbuch für den Zeichen- und Kunstunterricht**«, herausgegeben von Georg Friese (Helwingsche Verlagsbuchhandlung), Hannover, im Jahre 1905 zum erstenmal vielversprechend an die Öffentlichkeit getreten war, ist soeben der 2. Jahrgang als umfangreicher Doppelband erschienen. Das Werk will kein Handbuch und kein Lehrbuch sein, sondern ein Quellenbuch, das möglichst erschöpfende Beiträge zur Belehrung der Fachkollegen bringt. Es behandelt vornehmlich die aktuellen Vorgänge, chronologisch registriert, und verfolgt ziemlich erschöpfend die Literatur der begrenzten Zeit. Es huldigt keiner bestimmten Richtung und dient keiner Partei. Auch in dem neuen Jahrgang ist wiederum ein reiches Anschauungsmaterial gegeben. Eine Reihe von Künstlerstudien soll künstlerische Anregung vermitteln. Diesmal hat E. von Gebhardt einige Beiträge aus den reichen Schätzen seiner Studienmappen herausgesucht. Auf den reichhaltigen Inhalt im einzelnen einzugehen, ist unmöglich. Auf jeden Fall darf auch der neue Doppelband des vollen Beifalls aller derjenigen, die sich mit Zeichen- und Kunstunterricht beschäftigen, gewiß sein.



Füllung im Ratskeller zu Charlottenburg
Modelliert von H. Giesecke

Unter den zahlreichen Vorbildermappen, welche in der letzten Zeit auf dem Markt erschienen sind, verdient »**Ornament und Buchschmuck**«, Ideen von Dr. R. Anheißer (Verlag von Gerhard Kühtmann, Dresden) an erster Stelle genannt zu werden, weil das Werk auf 35 Tafeln eine durchaus selbständig empfundene und mit großem Geschick für das rein Technische wiedergegebene neue Sammlung darstellt. Der Zeichner verfügt über eine reiche Phantasie, die sich aber oft in einer allzu eigenwilligen Liniensprache Luft macht. Seine teilweise stark bizarren Ornamente wirken auf den Betrachter sehr verschieden. Am besten sind jedenfalls die Blätter, welche sich aus dem Wirrwarr breit geführter Linien zu feiner Strichzeichnung in gemäßigten Bewegungen durcharbeiten. Man muß Anheißers Tafeln als einen Wegweiser für die Bestrebungen unserer modernen Buchschmuck- und Ornamentenkunst ansprechen. Ein großer Teil dieser Tafeln entlehnt die Formen dem Naturreich, gibt sie jedoch eigenwillig stilisiert in höchst aparter Auffassung wieder. So entsteht z. B. aus einem Blumenbüschel andeutungsweise ein geschmackvoll arrangiertes Exlibris. In anderen Blättern vermisse ich dagegen nicht nur jede Rhythmik, sondern auch die Spur künstlerischer Wirkung. Es scheint, als wenn man hier beispielsweise das durch das Mikroskop gesehene System der Adern und der Blutgefäße im menschlichen Körper benutzt hat, um daraus sehr unruhig dreinschauende Ornamentfriese zu gestalten. In solchen Fällen versagt der Künstler vollständig.

Zur praktischen Handhabe wertvoller als die vorgenannte Sammlung ist die unter dem Titel »**Die Strömung**« herausgegebene Folge von ornamentalen Studien von E. Carl Wolbrandt, dem verdienstvollen Direktor der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Crefeld. (Verlag von B. G. Teubner, Leipzig). Das Werk ist für Knabenzeichenschüler bestimmt und lehrt ein freies Verwerten der Form und der Farbe, eine mit künstlerischem Auge gesehene Umbildung von Erzeugnissen der Natur, vornehmlich der Pflanzenwelt, der Steinwelt und der Vögel. Jedes Blatt trägt einen Gesamtcharakter und deutlich spricht aus demselben ein bestimmter Grundgedanke. Die Blätter sollen nicht als direkte Vorlagen dienen, sondern sie sollen im Unterricht wieder verändert oder umgeformt für einen neuen Charakter werden, und gerade hier liegt der wirkliche Wert für den Schüler, der nach diesen Vorlagen arbeitet.

Die E. Gilberssche Verlagsbuchhandlung in Leipzig hat eine Mappe herausgegeben, »**Neuzeitliche Blumenkompositionen für dekorative Flächenkunst**«, die Peter Kappertz entworfen hat. Das Werk wendet sich in erster Linie an Musterzeichner, Webereien, Tapetenfabriken, Dekorateure, Dekorationsmaler, Kunstgewerbeschulen und Zeichenateliers, und enthält eine Reihe hübscher Motive modernen Charakters, die nicht nur als Vorlagen willkommen sind, sondern dem Fachmann auch vielseitige Anregung bieten werden.

Bei Otto Maier, Verlag in Ravensburg, ist unter dem Titel »**Skizzierende Aquarellmalerei nach der Natur**«, eine Anleitung für Anfänger von Thomas Hatton, deutsch von Otto Marpurg erschienen, die alles in den Bann der Betrachtung zieht, was unerläßlich zur Schulung des Auges, zur wahrhaft künstlerischen Auffassung der Natur und zur Ausführung der ersten Versuche ist. Eine Serie von sechs farbigen Tafeln zeigt die Entstehung einer Aquarellskizze in sechs verschiedenen Stufen. Naturgemäß wendet sich dieses Buch nicht an Künstler, sondern an solche, die aus Liebhaberei die Aquarellmalerei erlernen wollen, um wenigstens in einer flüchtigen Skizze landschaftliche Eindrücke festhalten zu können.

Eine 20 Tafeln starke **Vorbildermappe für den Anfangsunterricht im Freihandzeichnen** hat die C. Kochsche Verlagsbuchhandlung in Nürnberg auf den Markt gebracht, deren Vorzüge bei der praktischen Verwendung sehr leicht zutage treten. Die Sammlung nennt sich mit Recht ein Tribut an die neue Richtung im Zeichenunterricht und ist von Professor Leonhard Hellmuth entworfen.

Endlich muß unter dieser Rubrik ein kleines köstliches und von echt künstlerischer Eigenart erfülltes Werk genannt werden, eine sogenannte **Fibel für kleine Stadtleute**, betitelt »**Bei uns zu Haus**« von Fritz Gansberg in Bremen, die vor allem durch die Zeichnungen von Arpad Schmidhammer bedeutend ist. Der Verleger R. Voigtländer, Leipzig, hat hier den ersten Versuch gemacht, ein durch-



Füllung im Ratskeller zu Charlottenburg
Modelliert von H. Giesecke

weg künstlerisch ausgestattetes Buch in die Hände unserer ABC-Schützen zu geben, dem jeder Kunstfreund von Herzen die weiteste Verbreitung wünschen muß, da es in der Tat mit einem köstlichen Humor in die Ideenwelt unserer Kleinen hineinversetzt.

Eine praktische Erfindung des kgl. Baurats *Körber* kommt in erster Linie den Arbeiten der Architekten zu Hilfe. Das sogenannte **Strahlendiagramm** (Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn in Berlin) ermöglicht die mathematisch korrekte Herstellung perspektivischer Zeichnungen aus dem geometrischen Entwurf mit erheblichem Zeitgewinn gegen alle bisher gebräuchlichen Methoden. Namentlich bei der perspektivischen Darstellung von komplizierten Gebäudeanlagen mit bewegtem Grundriß, mit gekrümmten Flächen, Absiden, geschwungenen Treppen usw., sowie bei der perspektivischen Darstellung von Garten- und Parkanlagen mit verschlungenen Wegen in kupiertem Terrain, von Grottenanlagen und Gartenarchitekturen aller Art, deren schaubildliche Konstruktion bisher überaus schwierig und langwierig war, ist der nutzbringende Gebrauch des Diagramms in die Augen fallend. Das Strahlendiagramm ist auf unveränderlichem Pauspapier gedruckt.

Unter der reichen Literatur, die sich speziell mit kunstgewerblichen Fragen beschäftigt, verdient das als **Sonderheft der »Berliner Architekturwelt«** erschienene Bändchen über **Alfred Messel**, den genialen Architekten, eine besondere Erwähnung. Es wird hier in Wort und Bild über das Schaffen des hervorragenden Berliner Künstlers ein umfassender Überblick geboten. (Verlag von Ernst Wasmuth, A. G., Berlin). —

»Über die Kunst der Medaille« schreibt Rudolf Bosselt in einem kleinen, gut illustrierten Bändchen (Verlag von Josef Köstler, Darmstadt). Der Künstler gibt eine Reihe von Illustrationen nach eigenen ausgeführten Arbeiten und möchte vor allem einer Neuauflebung der Plakettenkunst das Wort reden. Er versucht durch eine geistvolle Plauderei das Interesse für dieselbe beim größeren Publikum zu erweitern und zu vertiefen und dieser früher allgemein geübten und geschätzten Kunst neue Freunde zuzuführen.

Richard Bürkner versucht in einem Band der Sammlung **»Aus Natur und Geisteswelt«**, Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, unter dem Titel **»Kunstpflege in Haus und Heimat«** in allen ästhetischen Fragen des täglichen Lebens Ratschläge zu geben. Nachdem der Verfasser eine kurze Übersicht über die Entwickelung der deutschen Kunst gegeben und die neue Kunst mit ihren zahlreichen Aufgaben charakterisiert hat, zeigt er, wie ästhetische Kultur zunächst am eigenen Leib in Körperpflege und Kleidung beginnen muß. Weitere Kapitel widmen sich der künstlerischen Ausgestaltung unserer Wohnhäuser, der Stuben, Kammern, Türen, Fenster, Wände, Möbel und Geräte. Dabei nimmt der Verfasser stets auf Bedürfnisse und Mittel des einfachen Bürgerstandes Rücksicht und zeigt, wie auch mit geringen Mitteln ästhetische Kultur zu erreichen ist. Endlich sei noch der Abschnitt erwähnt, der sich gegen die Stilwidrigkeit der modernen Dorf- und Stadtanlagen und der öffentlichen Gebäude richtet. Das Büchlein ist im ganzen ein schätzenswerter Beitrag zur Pflege einer Heimatkunst und kann schon aus diesem Grunde weiten Kreisen empfohlen werden.

In der Sammlung **»Encyklopädie der Photographie«** (Verlag von Wilhelm Knapp in Halle a. S.) sind weitere Bände erschienen und zwar verbreitet sich Professor Hermann Krone über **»Radioaktive Energie vom Standpunkte einer universellen Weltanschauung«** mit einem Anhang: »Die Rolle des Lichts in der Genesis«, dessen wissenschaftlichen Wert vor allem Physiker und moderne Naturwissenschaftler zu schätzen wissen. In Heft 53 derselben Sammlung gibt Siegmund Gottlieb eine **praktische Anleitung zur Ausübung der Heliogravüre,** die dem Anfänger eine klare Darlegung des Verfahrens bieten soll und in allen Fällen ein guter Ratgeber sein will.

Bn.

Neue Malereien für Decken und Wände von *Paul Grohmann.* III. Serie. 30 M. Leipzig, Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung.

In den 24 farbigen Tafeln, die in bezug der Darstellung ebenso sorgfältig ausgeführt sind, wie die vorhergehenden Serien, findet der Dekorationsmaler in dem reichen Motivenschatz moderner Ornamente neue Anregung und können wir deshalb das Werk bestens empfehlen.

Künstlerschriften für das moderne Kunstgewerbe. Serie 1 und 2 von *Ehlerding,* Serie 4 von *Trenz.* Verlag von O. Maier, Ravensburg.

Jede Serie enthält 12 Blätter zu dem bescheidenen Preis von Mk. 2,50. Die Schriften sind, trotz mancher Neuheit in der Form, in bezug der Lesbarkeit deutlich und klar. Eine entschiedenere Abwechslung im Charakter der Zeichnung würde die Hefte interessanter machen.

E.



Füllung im Ratskeller zu Charlottenburg
Modelliert von H. Giesecke

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig



KLINGERS BEETHOVEN

DAS WERK DER ANGEWANDTEN KUNST ALS GEGENSTAND DES URHEBERRECHTS

VON PROFESSOR DR. ALBERT OSTERRIETH

GEISTIGE Schöpfungen werden dadurch, daß sie vervielfältigt und gewerblich vertrieben werden, zu Gegenständen des *Geschäftsverkehrs*. Darauf beruhen Buch- und Kunsthandel.

Damit werden Geisteswerke aber auch *Angriffsobjekte für unlautere Ausbeutung* durch Nachdruck und unerlaubte Nachbildung. Aus diesem Grunde sind *gesetzliche Schutzmaßregeln* notwendig, um den Urheber und Verleger gegen Nachdruck und Nachbildung zu schützen. Diesen Zwecken dient das sogenannte *Urheberrecht*, das heute den Werken der Literatur, der Tonkunst und der bildenden Künste gewährt wird. Das Kunsturheberrecht wird augenblicklich einer Reform unterzogen. Der Entwurf eines neuen Gesetzes wird in diesen Tagen von der Kommission des Reichtstags durchberaten. Der wichtigste Punkt der Reform betrifft den Schutz der *Werke der angewandten Kunst*, der kunstgewerblichen Erzeugnisse, die bisher gar nicht oder nur mangelhaft geschützt waren. Allem Anschein nach können wir hoffen, daß das neue Gesetz die von Künstlern und Kunstgewerbetreibenden dringend gewünschte Reform in Bälde verwirklichen wird.

Es entsteht nun die Frage, welche *Stellung das Werk der angewandten Kunst* im *Urheberrecht* einnimmt, und wie es sich als Gegenstand des Schutzes darstellt.

Werke der angewandten Kunst sollen geschützt werden als *Werke der bildenden Künste.*

Wir müssen also die Frage so fassen:

Welchen Anforderungen muß ein kunstgewerbliches Erzeugnis, ein Werk der angewandten Kunst, entsprechen, um als Werk der bildenden Künste der Wohltaten des neuen Gesetzes teilhaftig zu werden?

Ich deutete soeben an, daß neben den Werken der bildenden Künste geschützt sind die Werke der Literatur und die der Tonkunst. Sollte sich nun nicht in allen diesen Werken, deren Rechtsschutz gleichartig ist, ein Merkmal finden lassen, das allen *gemeinsam* ist? Dann würden wir nämlich dem Ziel schon weit näher kommen.

Sehen wir uns einige *typische Beispiele* von Werken an, die unzweifelhaft geschützt sind:

Ein Lied: die Loreley von Heine;
ein Roman: Scheffels Ekkehard;
ein Drama: Judith von Hebbel:
ein Geschichtswerk: die deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts von Treitschke;
ein naturwissenschaftliches Werk: der Kosmos von A. v. Humboldt;
ein juristisches Werk: der Zweck im Recht von Ihering;
eine Übersetzung: Maupassants Werke, übersetzt von Ompteda;
und steigen wir etwas tiefer:
Scherls Adreßbuch.

In der *Musik:*
ein Lied von Brahms;
ein symphonisches Werk: die Symphonia Domestica von Strauß;
eine Oper oder ein Musikdrama: Wagners Parsifal;
ein Walzer: der Donauwalzer;
und schließlich Waldmanns »Kleine Fischerin«.

In der *bildenden Kunst:*
die Sixtinische Madonna von Raffael;
die Toteninsel Böcklins;
die Tafelrunde Friedrichs des Großen von Menzel;
eine Schwarzwaldlandschaft von Hans Thoma:
eine Fuji Yama-Landschaft von Hokusai;
ein Bismarckporträt Lenbachs;
Richters Kinderbilder;
ein Künstler-Bilderbogen, wie die bösen Buben von Corinth, von Wilhelm Busch,
eine satirische Zeichnung von Th. Th. Heine;
die Darstellung eines Hofballs des sel. Lüders;
ein Neuruppiner Bilderbogen;
die Porträtstatue eines Schreibers aus der 4. Dynastie im Louvre in Paris;

Klingers Beethoven;
eine Löwin von Gaul;
Klingers Nietzsche;
eine Meißener Kaminfigur;
eine Schlütermaske am Zeughause in Berlin.

Welche *verschiedenen, widerstreitenden Eindrücke und Vorstellungen weckt* diese Aufzählung; eine Skala von Empfindungen von dem größten, die tiefsten Seelenregungen aufwühlenden Genuß bis zum flüchtigen Behagen eines leichten Sinnenreizes. Von der Versenkung in das Grübeln des Gelehrten bis zur — wenig aufregenden Befriedigung unseres Dranges zu wissen, wo einer unserer Lieferanten wohnt. Ein Fortgerissenwerden zu taumelnder Lust, zum tiefsten Leid — — und das Interesse für die Toilette, die eine Hofdame bei einem Hofball trug.

Alles dies geben uns die Werke, die das Urheberrecht schützt. Was ist ihnen nun gemeinsam?

Der Begriff der Schönheit; ihr ästhetischer Wert, ihre ästhetische Wirkung? Nichts von alledem! Denn alle diese Dinge können wir bei den aufgezählten Werken nicht unter einen Gesichtspunkt bringen. Und doch spricht aus allen diesen Dingen etwas zu uns, das überall das gleiche und wieder bei jedem einzelnen so grundverschieden ist, — — nämlich der *Schöpfer* selbst, der *Mensch*, der hinter dem Werk steht, der durch das Werk zu uns spricht, der Mensch, mit dem wir lachen und weinen, der uns sein Behagen und seinen Humor mitteilt, dessen Menschenverachtung uns zur Bitterkeit zwingt; der Mensch, dessen Hand uns durch die verschlungenen Wege der Geschichte führt und den Schleier vor den Geheimnissen der Natur aufdeckt. Der Mensch, der uns zwingt, mit seinen Augen zu schauen, die Gebilde zu schauen, in denen sein Empfinden und Denken sich verkörpert, der uns zwingt, mit seinen Augen die Natur, Menschen und Landschaften zu sehen, und der uns bannt, die Stimmungen in uns aufzunehmen, die Gegenwärtiges und Vergangenes in ihm wecken; — — der Mensch, dessen kühler und praktischer Sinn uns anleitet, am schnellsten und sichersten zu erfahren, wo unser Schneider wohnt. Alles, was vom Menschen geschaffen wird, erhält nur Wert durch das, was der Mensch ist, und was er bedeutet. Sprache und Schrift, Töne und Noten und Kontrapunkt, Pinsel und Meißel, Stift und Farbe sind lediglich die *Mittel*, durch welche ein Mensch sich uns offenbart. Alle Werke der Literatur, der Tonkunst und der Musik sind uns nur Offenbarungen des Menschen, *Offenbarungen der Individualität des Urhebers*. Aus der Individualität des Urhebers fließt die *Wirkung* des Geisteswerks; ihre Offenbarung ist auch der letzte *Zweck* jedes Werks.

Dies gilt sowohl für die *Ästhetik*, wie für das *Recht*. Alle *ästhetischen Regeln oder Entwickelungsgesetze* betreffen nur *Nebensächliches*, oder sie führen wieder auf das *Menschliche* zurück, indem sie uns zeigen, wie der Einzelne als Kind seiner Zeit der Erbe der Vergangenheit ist, und den Geist atmet, aus dem er geboren ist. Aber das *beste und höchste*, was der Künstler, der Dichter bieten kann, ist sein *Eigenstes*, sein Ich, seine Individualität. Wer ein Werk zu *verstehen* trachtet, der versenkt sich in die Seele des Schöpfers. Sonst bleibt er an der Oberfläche haften.

Ein geistvoller englischer Kunsthistoriker sagt einmal, der *Zweck der Kunst* sei, allen Dingen *eine höhere Bedeutsamkeit zu geben, in der das Zufällige des in der Natur Vorhandenen abgestreift, und das Wesentliche, das Typische, erhöht erscheint.* Darin liegt eine große Wahrheit. Nur muß man sich klar machen, daß es sich in der Kunst nicht um die *objektive*, ich möchte sagen, aus *Addieren und Dividieren entstandene Bedeutsamkeit* handelt, sondern um die *subjektive*, die in der Persönlichkeit des Künstlers ihre Quelle hat.

Wie der Künstler die Dinge sieht oder sich vorstellt, und wie er diese Vorstellungen zum Ausdruck bringt, ist von seiner *Individualität* bedingt.

Und auch im *Recht* gilt es, im Werk die Persönlichkeit des Schöpfers zu suchen. Das im Urheberrecht maßgebende Merkmal des Geisteswerks ist die *Individualität* des Schöpfers. Dies ist das wesentliche Merkmal, das den Werken der Literatur, der Tonkunst und der bildenden Kunst gemeinsam ist.

Unter diesem Gesichtspunkt können wir das Werk der bildenden Künste auffassen als »die durch die Mittel der bildenden Künste zum Ausdruck gebrachte individuelle Schöpfung, als die Schöpfung, die in ihrer Eigenart durch die ihr aufgeprägte Individualität des Schöpfers bedingt ist«.

Was die *Mittel* der bildenden Künste sind, ergibt sich — im Rahmen unserer Betrachtung — aus dem Verhältnis zu Literatur und Musik. Es sind die Darstellungsmittel, die auf den *Gesichtssinn* wirken, die uns die *Bedeutung der äußeren Erscheinung der Dinge enthüllen.*

Gehen wir nun zu dem Werk der *angewandten Kunst* über. Um meine Ausführungen zu veranschaulichen, verweise ich auf einfaches Gerät aus unserer alltäglichen Umgebung, auf den Stuhl.

Der *Zweck des Stuhles* scheint zunächst auf etwas ganz anderes gerichtet zu sein, als auf die Offenbarung einer Persönlichkeit. Der Stuhl ist ein *Sitzgerät.* Die Herstellung eines Stuhles ist eine *konstruktive* Aufgabe, die dem Handwerker oder dem Möbelfabrikanten obliegt. Wie der Stuhl gebaut werden soll, hängt in erster Reihe von seinem *Gebrauchszweck* ab. Ein Eßzimmerstuhl ist etwas anderes als ein Schreibtischstuhl; dieser wieder verschieden vom bequemen Lehnstuhl. Ein Stuhl, der zum Sitzen vor einem *Tische* dient, wie z. B. ein *Eßzimmerstuhl,* muß so konstruiert sein, daß der Oberkörper sich zwanglos dem Tisch nähert, daß die Oberarme nicht künstlich gehoben werden müssen und schwer auf dem Tisch lasten; der Stuhl darf also nicht zu niedrig sein. Er darf aber wieder nicht zu hoch sein, weil dann der Kopf übermäßig geneigt und der Rücken gebeugt werden muß. Der Sitz darf nicht zu tief sein, sonst sitzt man nur auf der Vorderhälfte, was ermüdet; nicht zu knapp, denn sonst wird der Sitz ebenfalls unbequem. Die Rücklehne soll den



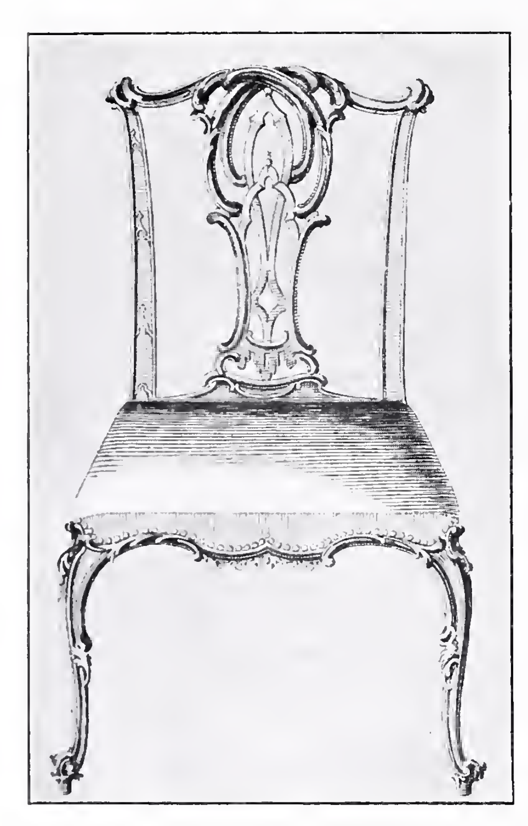
FAUTEUIL LOUIS' XV.

Rücken nicht pressen, aber auch nicht vor ihm fliehen. Alle diese und manche anderen Momente, — die in unserer Möbelarchitektur nur zu häufig außer acht gelassen werden — werden durch den *Gebrauchszweck* bedingt. Hierzu kommt nun das rein Konstruktive. Der Stuhl soll so *kräftig* sein, daß er das *Gefühl ruhiger Sicherheit* verleiht. Er braucht aber kein schweres Gerüst zu sein, denn er hat ja nur das Gewicht des menschlichen Körpers zu tragen. Das Gewicht des Stuhles wird davon abhängen, ob er für ein *Bürgerhaus* bestimmt ist, in dem der Gast selbst seinen Stuhl rückt; dann darf er nicht zu schwer sein. — In einem Prunkhause, wo die Stühle nie verrückt werden, und der Diener hinter dem Gast den Stuhl vorschiebt oder zurückzieht, darf er erheblich schwerer sein. Das Gewicht des Stuhles bedingt ferner wieder das Material, die Stärke der Stützen, der Zargen, die Schwere der Polsterung usw.

Alles dies sind technische Momente, die *zunächst mit der Kunst nichts zu tun haben.* Was bleibt also für den Möbelkünstler, der vor die Aufgabe gestellt wird, einen Eßstuhl zu entwerfen, übrig? Nehmen wir an, alle technischen Punkte, die ich soeben entwickelt habe, werden ihm vorgeschrieben als ein *fertiges Schema.* Was wird nun der Künstler tun, dem Gebrauchszweck und Konstruktion vorgeschrieben sind? — Wenn er genügende *Produktionskraft* besitzt, um nicht auf das Kopieren einer alten Vorlage angewiesen zu sein, wird er die Aufgabe *selbständig* lösen. Seine künstlerische Schulung, sein Stilgefühl, sein technisches Verständnis und last not least sein Geschmack werden ihn leiten — unbewußt leiten — einen Stuhl zu entwerfen, der in allem der gestellten Aufgabe entspricht, zugleich aber auch ein individuelles Aussehen erhält.

Durch die Wahl des Materials, durch die Auswahl und Anordnung äquivalenter Konstruktionsformen, durch die Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander, die Stärke der Glieder, wie der Füße, der Zargen, des Rahmens und der Füllung der Rücklehne, durch die Art der Verbindung der einzelnen Teile, durch die Linienführung und Schweifungen, durch das Material und die Farbe des Bezuges, durch alles dies wird ein *eigenartiges Ganzes* geschaffen, das wie jedes Kunstwerk durch die Eigenart des Künstlers bedingt ist.

In dem Landhause eines Kunsthistorikers, der eine der kostbarsten Privatsammlungen ostasiatischer Kunst besitzt, sah ich vor einigen Jahren eine Zimmereinrichtung, einen Tisch und einige Stühle, die bei absoluter Einfachheit, in geraden Linien — ohne eine Spur von Ornament, ohne Zierstück, ohne Schweifung — durch die wundervollen Maße und Verhältnisse frappierten. Es lag im



CHIPPENDALE CHAIR

einfachsten Stuhl ein Linienrhythmus von solcher Reinheit, daß man den Eindruck hatte, ein erlesenes Kunstwerk vor sich zu haben. Das Rätsel löste sich. Die Entwürfe stammten von dem bekannten japanischen Kunsthändler Hayashi in Paris, der unserem Wirt, seinem guten Kunden, aus Freundschaft die Skizzen zu einigen Möbelstücken gefertigt hatte. Aus den einfachen Stühlen im Landhause am stillen Schwarzwaldsee sprach das verfeinerte Stilgefühl eines Erben einer uralten, durch die Jahrhunderte fortgepflanzten Kunsttradition.

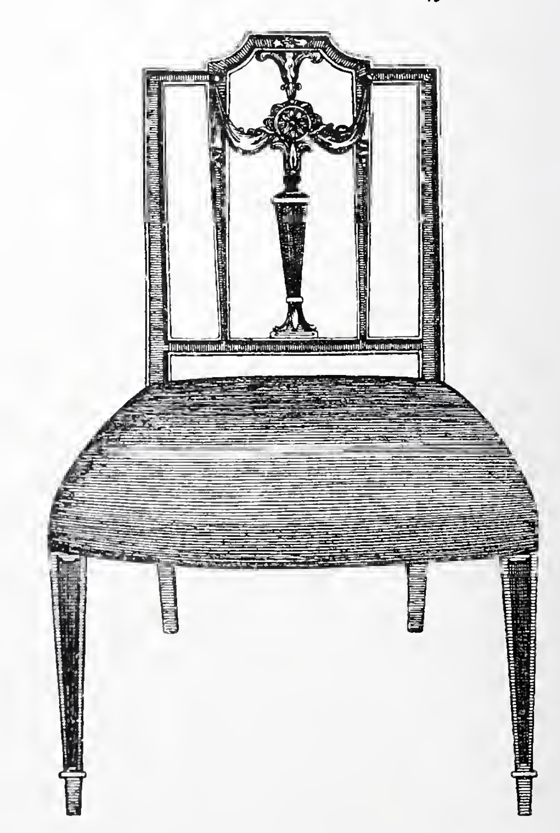
Ich habe bisher absichtlich nur von der künstlerischen Gestaltung der *einfachen Gebrauchsform* gesprochen. Welch ein *reiches Feld* bietet sich nun noch, wenn ein besonderer *Dekor* dazutritt, Holzschnitzerei — ich erinnere an die Stühle der Florentiner Renaissance, die Sgambelli — gepreßtes Leder, Intarsien von Holz und kostbarem Material; bearbeitetes Metall, Malerei — ich erinnere an die Stühle von Sheraton — usw. Welche *künstlerische Bedeutsamkeit* einem Sitzgerät gegeben werden kann, ist vielleicht am besten an dem Kunstwerk zu sehen, das Leipzig zu einem Wallfahrtsort moderner Kunst gemacht hat, dem *Beethoven Klingers*. Der Sessel, auf dem der Heros sitzt, enthält er nicht schon allein das künstlerische Glaubensbekenntnis des Meisters? Ist er nicht gedacht als Sitz eines der antiken Götter, etwa wie der Sessel des chryselephantinen Zeus des Phydias, ein Gerät, würdig eines der größten Geister aller Zeiten, dessen Apotheose das ganze Werk darstellt? Zugleich eine *Synthese des kostbarsten Materials*, ebenfalls im Geist des Phydias gedacht, und bereichert durch die Symbolik der christlichen Kultur, die den Geist der Antike überwunden hat, dem die sich selbst opfernde Liebe fehlt.

Ein solches Werk liefert uns den unanfechtbaren Beweis, daß die *Offenbarung einer künstlerischen Persönlichkeit die gleiche ist*, ob der Gegenstand, in dem sie sich verkörpert, an sich einem Gebrauchszweck dient oder nicht. — Der *Sessel* Beethovens — von der Statue sehe ich jetzt ab — und die *Toteninsel Böcklins* stehen sich sowohl in der Ästhetik als auch im Recht gleich. Was aber vom Höchsten gilt, gilt auch vom Bescheidenen. Und wenn unser Gesetz die Neuruppiner Bilderbogen ebensowohl als Werk der bildenden Künste schützt, wie die Toteninsel Böcklins, dann steht auch das bescheidene Werk angewandter Kunst, ein einfacher Stuhl, grundsätzlich dem Sessel Beethovens gleich, vorausgesetzt, daß er überhaupt individuelle Züge an sich trägt. — Der Gradunterschied künstlerischer Gestaltungskraft ist für das Recht ohne Bedeutung.

Der *Unterschied* zwischen dem Werk angewandter Kunst und dem Werk der reinen Kunst ist nur *nebensächlicher,* zufälliger Art. Er liegt darin, daß das Substrat des Werkes der angewandten Kunst, der Gegenstand, in dem sich die künstlerische Schöpfung verkörpert, einem Gebrauchszweck dient. Der künstlerische Charakter der individuellen Schöpfung wird aber dadurch kein anderer. — Wenn man davon ausgeht, daß das Werk der angewandten Kunst einen Gebrauchsgegenstand darstellt, also ein gewerbliches Erzeugnis, dann erzeugt die darauf verwandte künstlerische Arbeit einen Zuschuß, der den Gebrauchsgegenstand zum Träger eines Kunstwerkes macht.

Geschützt ist nun selbstverständlich nur dieser Zuschuß, oder mit anderen Worten die *künstlerische Schöpfung ohne Rücksicht auf ihre Gebrauchsfunktion und ihre konstruktiven, technischen Elemente.*

Suchen wir uns nun den *Schaffensakt* zu ver-



HEPPELWHITE CHAIR

gegenwärtigen, die verschiedenen Glieder der Kausalreihe, die von dem fertigen Werk auf den ersten Anstoß, den Entschluß ein Werk zu schaffen, zurückführt, so finden wir *zwangsläufige* und *willkürliche Momente.*

Der Gebrauchszweck und die Technik geben dem Künstler bestimmte Vorschriften, an die er gebunden ist. Der Stuhl muß zum Sitzen dienen und gewissen Konstruktionsregeln entsprechen. Die Lösung dieser technischen Aufgabe ist aber an sich nicht künstlerisch. Eine *künstlerische* Betätigung ist vielmehr nur auf dem Boden der *freien Selbstbestimmung* möglich.

Die *Willkür* des Künstlers ist aber nicht nur durch den *allgemeinen Zweck* und die Regeln der *Technik* beschränkt, sondern auch durch den Umstand, daß er *ein Kind seiner Zeit* ist. Er kann sich nicht von dem Erbe der vergangenen Zeit frei machen und nicht den Geist der Zeit verleugnen, der er angehört. Auch wer in titanischem Trotz sich gegen alles Bestehende und Hergebrachte auflehnt, wird von der Geschichte an den Platz gestellt, wo seine Vorgänger und die verwandten Zeitgenossen sich finden. Bewußt oder unbewußt entnimmt er seine Anregungen dem vorhandenen Schatz künstlerischer Formen, und läßt er sich von den Anschauungen und Vorstellungen seiner Zeit beeinflussen.



HAMBURGER STUHL. ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS
IMITATION HEPPELWHITE

Namentlich ist der Künstler diesen Einflüssen unterworfen, *wenn* er in einem bestimmten *Stil* arbeitet.

Stil ist die Gesamtheit der charakteristischen Elemente, welche die Schöpfungen einer Zeit, eines Volkes, einer Schule ausmachen. Er beruht auf der Gleichartigkeit der Zwecke, das heißt der Lebensgewohnheiten und Bedürfnisse, die eine Zeit erfüllen, der Anschauungen, der Technik und des Geschmacks, kurz der Kultur. Stil ist nicht von vornherein etwas konkret Gegebenes, sondern eine Abstraktion aus der Summe des Geschaffenen.

Der Stil kommt für den Künstler in Betracht als *Gesetzmäßigkeit* und als *Schatz fester Formen.* Wer also in einem bestimmten Stil arbeitet, ist genötigt, sich der Gesetzmäßigkeit des Stils zu unterwerfen und gegebene Formen als Motive für seine Schöpfung zu verwerten. Dadurch wird aber die Möglichkeit selbständigen Schaffens nicht ausgeschlossen. Die willkürliche Verwendung der gegebenen Motive, unter Einhaltung der bestehenden Gesetze, wird ihn vielmehr notwendig zu einer individuellen Schöpfung führen, sobald er nicht *einfach kopiert.*

Die Elemente aber, die er entlehnt hat, gehören nicht zur individuellen Schöpfung, sondern nur das frei Geschaffene, das heißt diejenige Kombination freier Elemente, die eigenartig und das Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers ist.

Es gehören also *hiernach der individuellen Schöpfung,* außer den technisch-konstruktiven Bestandteilen, *nicht an:* bekannte Formen, einzelne — nicht individuell geartete Motive — und alles zwangsläufig durch die Gesetzmäßigkeit des Stils Bedingte.

Wie ist nun im einzelnen Falle die individuelle Schöpfung zu erkennen und abzugrenzen?

Die Frage nach der Eigenart eines Künstlers gehört zu den Aufgaben des Kunsthistorikers und des Kunstkritikers. Auch der Laie, der einige Liebhaberei für Kunst hat, wird allmählich sein Auge üben, um individuelle Züge einzelner Meister zu erkennen. Aus der wiederholten Anschauung der Werke eines Künstlers gewinnt man allmählich eine Vorstellung von gewissen Eigentümlichkeiten. Zuerst kommen nur grobe *Unterscheidungs*merkmale in Betracht. Mit der Zeit schärft sich das Auge und damit das Verständnis für die Eigenart des Künstlers. Dieses Unterscheidungsvermögen, die Grundlage aller stilkritischen Untersuchungen, bietet naturgemäß auch die Mittel zur Bestimmung des Schutzgegenstandes im Urheberrecht. Indessen genügt aber hierzu nicht die Fähigkeit, die künstlerische Eigenart eines Meisters zu erkennen und zu bestimmen. Es genügt in der *Praxis des Urheberrechts* nicht, zu sagen: »Dieses Werk ist eine Schöpfung des und des Meisters; es trägt seine Handschrift, es weist die ihm eigentümlichen Merkmale auf«. Vielmehr bedarf es noch einer weiteren Unterscheidung. Es muß genau festgestellt werden, *was an einem Werk individuell ist* und *was nicht.* Denn nur die individuelle Schöpfung ist Gegenstand des Schutzes, alles übrige ist frei. Die Sache ist einfach, wenn ein Werk in seiner Gesamtheit *sklavisch kopiert worden* ist. Denn dann enthält die Nachbildung jedenfalls auch alles, was in dem Original an Individuellem enthalten



ROKOKOSTUHL

ist. Wie steht es aber, wenn ein Werk nur in *einzelnen Teilen* oder mit *Abänderungen* nachgebildet wird? Dann genügt es nicht, den individuellen Charakter der Schöpfung im allgemeinen festzustellen; sondern es muß geprüft werden, ob die identischen Bestandteile beider Werke sich als die individuelle Schöpfung *eines* Meisters darstellen. Denn nur dann liegt eine Nachbildung im Sinne des Urheberrechts vor.

Es müssen also die zwangsläufigen und die freien Elemente im Werke aufgedeckt und ausgeschieden werden; was dann übrig bleibt, ist die individuelle Schöpfung.

Selbstverständlich liegen diese freien Elemente und die individuelle Schöpfung *nicht offen nebeneinander*, so daß das eine einfach vom anderen abgezogen werden kann. Sie durchdringen und mischen sich. Sie erscheinen im Schaffensvorgang nicht gleichzeitig, sondern nacheinander. Daher bedarf es zur Bestimmung der individuellen Schöpfung im Kunstwerke einer *Analyse des Schaffensaktes*.

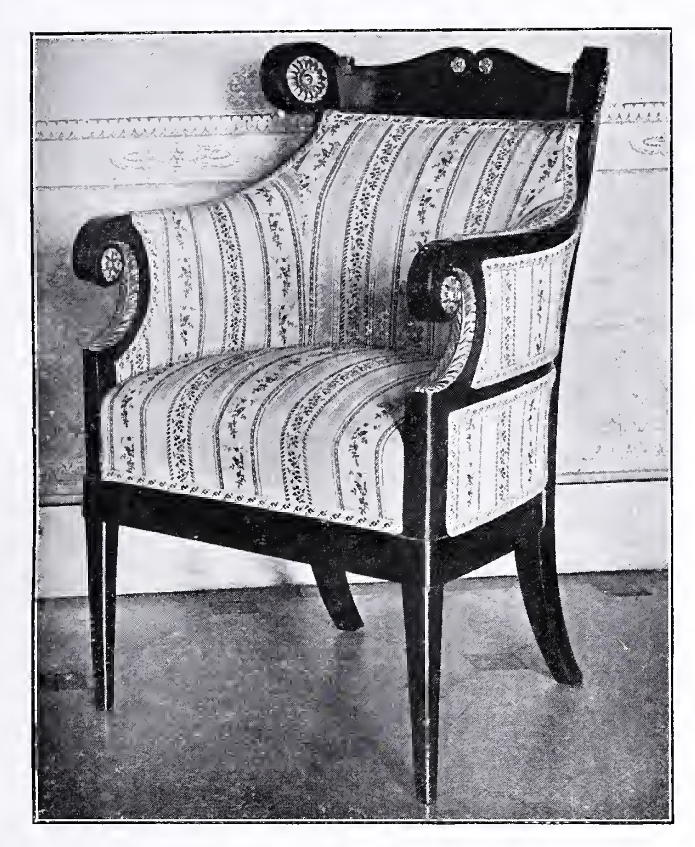
Ebenso wie das Verständnis des *einzelnen Menschen* nur dadurch erlangt wird, daß man sich seine Herkunft, seine Erziehung, seine Bildung, seine Schicksale klar macht, erfordert auch das Verständnis des Werkes eine *genetische Analyse*.

Diese genetische Analyse hat von der *allgemeinen Aufgabe*, die der Künstler sich stellt, auszugehen. Der Schaffensvorgang stellt sich als eine Reihenfolge von Entschließungen dar, durch die der Künstler von den sich bietenden Möglichkeiten eine wählt, und die andere ausscheidet. Dadurch verdichtet sich das, was ursprünglich nur als eine abstrakte Aufgabe vorhanden war, allmählich zu einem konkreten Gebilde. Und aus der Reihenfolge der willkürlichen Entschließungen erwächst die individuelle Schöpfung. Selbstverständlich ist dieser Schaffensvorgang kein bewußter. Die Konzeption kann blitzschnell erfolgen, so daß das fertige Werk auf einmal im Geist des Künstlers dasteht. Trotzdem aber liegt in jedem Kunstschaffen eine Folge von Willensbetätigungen. Jeder Zug, ja jeder Druck des Zeichenstiftes, jeder Strich des Pinsels auf der Leinwand, jeder Eindruck des Fingers im Ton dient einem bestimmt vom Künstler gewollten Zweck und wird durch einen Willensakt ausgelöst. Soweit der Wille frei ist, schafft der Künstler selbständig, erzeugt er eine Schöpfung, die nur durch seine Individualität bedingt ist. Der kraftvolle Künstler beugt sich nur dem unvermeidlichen Zwang. Vorgeschrieben sind z. B. dem Bildhauer die Grundformen und Verhältnisse des menschlichen Körpers. Und wie nahe an die Grenze der Möglichkeit führt *Michelangelos* gewaltige künstlerische Willkür. *Rodin* erzählte vor wenigen Wochen in der bescheidenen Art, die an den offenbar stammverwandten Hans Thoma gemahnt — die Heimatsorte beider sind nur durch den Rhein geschieden — alle seine Werke seien durch den Anblick des Modells inspiriert. Es klingt geradezu unwahrscheinlich. So subjektiv, so willkürlich wirkt die geradezu malerische Impression, die er aus dem Anblick des Modells gewinnt und in Ton bildet.

Dem ursprünglich schaffenden Künstler stehen der Nachbildner und auch der Plagiator gegenüber, die ihren Willen vor einem anderen Willen beugen — letzterer vielfach unbewußt — und sich ihre Entschließungen vorschreiben lassen. *Bildet ein Künstler ein Werk nach,* dann ist seine Aufgabe von vornherein eine beschränkte. Als Klinger seine schönen



FAUTEUIL LOUIS' XV.





WIENER LEHNSTUHL UM 1820



WIENER LEHNSTUHL UM 1830

Radierungen nach den Böcklinschen Gemälden schuf, zwang er sich, das Bild des Malers in der Zeichnung, in den Valeurs und in der Stimmung wiederzugeben. Aber in der Übertragung des farbigen Werkes in die Schwarzweißkunst führte ihn seine künstlerische Willkür zu einer individuellen, dem Original gleichwertigen Schöpfung.

So klar und einfach liegen nun in der angewandten Kunst die Verhältnisse in der Regel nicht. Vor allem ist es ungemein schwer, das Individuelle an einem Werk zu *definieren.*

Eine individuelle Schöpfung läßt sich nämlich nicht beschreiben oder wenigstens nicht durch *Beschreibung* identifizieren. Wenn man irgend ein Sitzgerät genau beschriebe, und daraufhin verschiedene Künstler den Versuch machen wollten, das Original zu rekonstruieren, so würde keiner den Stuhl so treffen, wie er tatsächlich ist; es würden sogar alle Künstler, die diesen Versuch unternehmen, etwas Verschiedenes, und damit jeder wieder eine selbständige, eigenartige Schöpfung zuwege bringen. Ich wäre fast geneigt zu sagen: das, was sich durch Beschreibungen identifizieren läßt, gehört regelmäßig der Allgemeinheit an. Denn es ist etwas Abstraktes, etwas Neutrales. Das aber, was übrig bleibt, und was nur durch die Anschauung selbst erkannt werden kann, das ist das Individuelle. Und jedenfalls liegt in diesem scheinbar so paradoxen Wort auch etwas Wahres. Denn in der Tat: nicht im Überlegen, nicht im Sammeln von Einfällen, im Berechnen und Konstruieren liegt das künstlerische Schaffen, sondern in der konkreten Gestaltung, in der Übertragung des abstrakt Konzipierten und daher auch der Beschreibung Zugänglichen, in die ganz anders geartete Sprache der dreidimensionalen Kunst. Dieses Besondere aber, das die Individualität ausmacht, läßt sich nicht scharf kennzeichnen, ebensowenig wie man einen Menschen, sein Aussehen oder seine Eigenart durch Beschreibung wiedergeben kann, was durch jeden Steckbrief belegt wird.



WIENER STUHL UM 1825

Dem Fachmann, dem Kenner oder überhaupt demjenigen, der mit der Kunst, ihrer Entwickelung und den Stilformen einigermaßen vertraut ist, wird diese Kenntnis instinktmäßig die individuelle Schöpfung in einem Werke offenbaren. Hat er aber als Gutachter oder Richter sein Urteil zu begründen, dann wird ihm nichts anderes übrig bleiben, als auf die genetische Analyse des Werkes einzugehen. Die Aufgaben, die das neue Gesetz an die Richter und Sach-

verständigen stellen wird, sind daher nicht leicht. Ich glaube aber, daß wir nach den bisherigen Erfahrungen erwarten können, daß die Sachverständigenvereine, in denen unsere besten Fachleute und tüchtige Juristen zusammenarbeiten, in der Lage sind, dieser Aufgabe gerecht zu werden. Zweckmäßig dürfte es allerdings in vielen Fällen sein, *Spezial*sachverständige zuzuziehen.

Vor allem aber ist wesentlich die Anschauung des Werkes und der Vergleich des einzelnen mit anderen verwandten Schöpfungen. Denn dadurch springen einem die charakteristischen Züge in die Augen. Solange wir mit Japan in keiner so regen Verbindung waren wie heute, sah von den wenigen Japanern, die zu uns kamen, einer wie der andere aus. Heute, da unser Auge geübter ist, können wir verschiedene Typen unterscheiden. Und wer in Japan gelebt hat, kann sich die individuellen Züge jedes einzelnen so leicht einprägen, wie es uns der kaukasischen Rasse gegenüber geläufig ist. Ebenso ist es in der Kunst. Das Anschauen, das häufige, wiederholte Anschauen, das Vergleichen und Wiederanschauen schärft unseren Blick, lehrt uns die Individualitäten erkennen und vermittelt uns dadurch den höchsten Genuß, den ein Kunstwerk bieten kann, nämlich die Offenbarung der Persönlichkeit des Künstlers.



SPEISEZIMMERSTUHL VON GAILLARD



FRITZ ERLER. WANDGEMÄLDE IM MUSIKRAUM DER VILLA NEISSER IN BRESLAU

FRITZ ERLERS MONUMENTALE MALEREIEN

Von Professor Dr. Karl Mayr

DIE in diesem Hefte zusammengestellten Wandbilder und als Wandbilder gedachten größeren Arbeiten des in Schlesien geborenen, jetzt in München lebenden Malers Fritz Erler sind nur eine Auswahl aus dem bisherigen, überaus reichen Werke des hochbegabten Künstlers. Wer die Entwickelung unserer Kunst Jahr für Jahr verfolgt und gespannt auf diejenigen sieht, in deren Werken sich das Empfinden unserer Zeit zu verkörpern scheint, hält schon lange seine Aufmerksamkeit auf Erler gerichtet. Viele sehen in ihm den Hauptführer einer nationalen und modernen Stilrichtung. Und wer die Werke auf sich wirken läßt, die hier wiedergegeben sind, wird sich kaum dem Eindruck entziehen können, daß wir es in Erler mit einer durchaus eigenartigen Persönlichkeit zu tun haben, deren Vorstellungen zwar in der Gefühlswelt der gegenwärtigen Generation begründet sind, diese aber in einer höchst individuellen Art abwandelt.

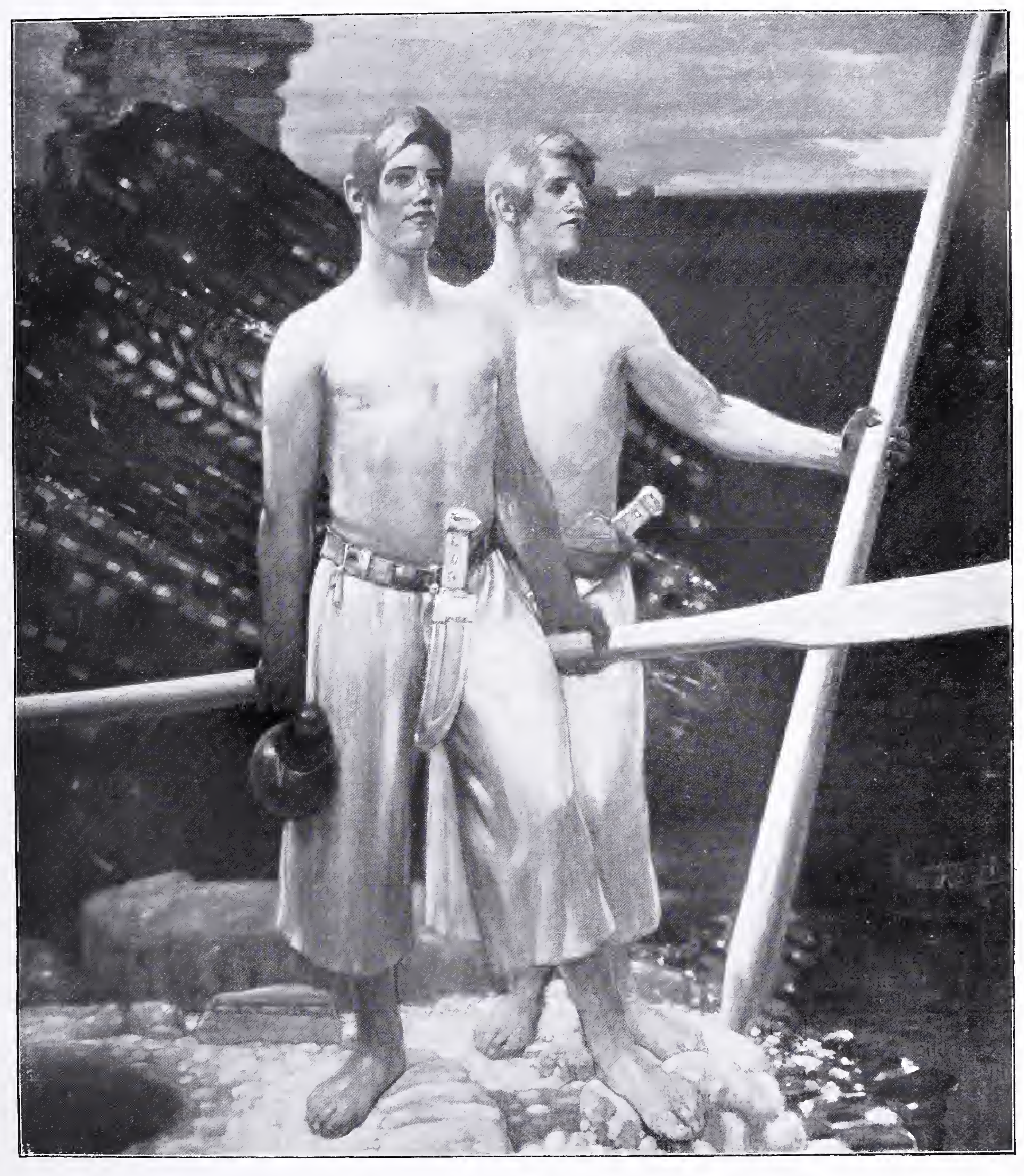
Niemand wird Erlers Monumentalarbeiten vorwerfen können, daß sie in Nachahmung befangen sind. Sie gleichen in keiner Weise den Werken der Kartonperiode und beabsichtigen deshalb auch nicht, wie manche neuere Nachempfinder jener Epoche, vermittels eines Kunstwerkes die Denklust unserer Gebildeten zu entflammen oder sie zum Lösen schwieriger Bilderrätsel zu reizen. Erlers Schöpfungen beruhen auch nicht auf dem Quietismus und der eigentümlichen, letzten Endes damit zusammenhängenden Raumverteilung des Puvis de Chavannes. Keiner der großen Renaissancekünstler und auch kein Tiepolo stand bei ihnen Pate. Freilich eigenartiges Sehen ist gewiß meist ein Hindernis für die rasche Aufnahme. Wir haben ja so unendlich viel gelernt. Wir können uns an der Mystik Giottos erbauen, und sind genußfreudig mit Rubens. Wir bewundern die Eroberungszüge der Konquistadoren des Impressionismus und selbst in der Formenleere eines Cornelianischen Kartons vermögen wir noch den Intentionen eines großartig veranlagten Geistes nachzuspüren. Kurz, wir sind angefüllt mit einem wahren Kanon von Ausdrucksmöglichkeiten, an dem wir alles Neue messen, und dabei entgeht unseren ausgebreiteten kunsthistorischen Kenntnissen nur allzuleicht und zu häufig die Haupterfahrung der Kunstgeschichte, daß alles in der Kunst nur einmal recht hat. Da der Schatz unserer Vorstellungen aufs engste mit unserer ganzen Bildung verknüpft ist, und das Neue stets auf der fein differenzierten Empfindung der Künstler und Führer beruht, welche zuerst und am stärksten das Grundgefühl neuer Epochen haben, muß Neues fast mit Notwendigkeit in den heftigsten Widerspruch selbst mit den eigenen Zeitgenossen geraten. So mag es auch manchem mit Erlers Arbeiten ergehen.

Was man aus den Abbildungen dieses Heftes aber leider nicht ersehen kann, ist die farbige Qualität der Bilder. Nicht zu ihrem Glück sind die meisten unserer zeitgenössischen Wandmaler am Impressionis-



MUSE IM MUSIKRAUM DER VILLA NEISSER IN BRESLAU
DEKORATIVE MALEREI VON FRITZ ERLER

mus ganz vorbeigegangen. Sie nahmen zwar nicht mehr so viel Braun als Medium wie früher, aber sie wählten weder eine resolut abstrahierende Farbe noch ein entschiedenes Freilicht. In nicht wenigen dieser großen Darstellungen begegnet man daher einem flauen, charakterlosen Atelierton, der fast durchaus auf der Farbenanschauung beruht, wie sie vor der entscheidenden Revolution der sechziger und siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Geltung war. Das wird sich bitter rächen. Denn der Inpressionismus lehrt allmählich auch das weitere Publikum richtiger und besser sehen. Seine mit unvergleichlicher Mannhaftigkeit und Ausdauer, auch zuweilen mit Unterdrückung anders gearteter starker Begabungen durchgefochtenen Siege haben nicht nur dauernd unsere Farbenbegriffe verändert, sondern auch die Kunst mit zahllosen neuen Mitteln bereichert und damit das Material für eine neue Art von Wandmalerei zubereitet. Nicht als ob es möglich wäre, mit rein impressionistischer Konsequenz monumentale Wirkungen zu erzielen. Es gibt große Meister, die Versuche in dieser Richtung gewagt haben; sie wurden heroisch begonnen, sind aber kaum gelungen. Denn weder zum großen Format noch zum freierfundenen Stoff paßt der strenge Naturalismus; der freie Stoff heischt eine freie Farbe — aber allerdings eben eine solche, die der durch den Naturalismus revolutionierten Anschauung entspricht. Vielleicht hätte sich die Erkenntnis rascher verbreitet, hätte man aus der sehr bewußt gestalteten Entwickelung Böcklins die richtige Folge gezogen. Dieser Meister hat keineswegs aus mangelnder, »rein« malerischer Begabung plötzlich die Probleme der Licht- und Luftmalerei verlassen. Als er durch die Beschäftigung mit ihnen in den Besitz des neuen Sehens gelangt war, begann er, sich der glänzenden Reichtümer freuend, frei mit ihnen zu schalten: er wandte sich, da es ihm nur ein paarmal vergönnt war, seine eigentliche Begabung auf Wänden auszuleben, dem »großdekorativen« Bilde zu und eröffnete hier, wenn auch in kleineren Formaten (worauf es ja im wesentlichen nicht ankommt) neue Bahnen, indem er mit vollem Bewußtsein die naturalistisch gewonnene Farbe als architektonisches Ele-



FREMDLINGE. DEKORATIVE MALEREI VON FRITZ ERLER

ment für den Aufbau benutzte und, was noch weit revolutionärer war, als psychischen Erregungsfaktor zweckvoll verwandte.

Hier ist der Wendepunkt einer neuen Epoche und auf deren Pfaden sehen wir seit langem Fritz Erler wandeln. Das volle Erleben des großen Umschwungs in sich selbst bewahrte ihn vor der Gefahr, in der Öde gleichgültiger und verbrauchter Töne zu verschmachten. Auch ihm gilt es als eisernes Gesetz, das Erbe der älteren, naturalistischen Generation sozusagen täglich für sich aufs neue zu erwerben. Was Wald und Wiese, Erde und Himmel an subtilen und starken Farben beschert, muß gesehen, geliebt und in die Scheunen des Gedächtnisses und der Formenphantasie gesammelt werden — als ehrlich gewonnenes, eigenes Material zu freiem Gestalten. Infolgedessen



FURIOSO. MUSIKRAUM DER VILLA NEISSER IN BRESLAU. DEKORATIVE MALEREI VON FRITZ ERLER

sind auch Erlers Bilder niemals etwa nur nachträglich gewissermaßen farbig instrumentiert; sie sind alle farbig erfunden und auf dieser Gleichzeitigkeit der Erfindung und ihrer farbigen Form beruht großenteils die Sicherheit und überzeugende Kraft der Wirkung. Mit der architektonischen Verwendung der Farbe hängt ferner die große, innere Geschlossenheit und die beruhigende Harmonie zusammen, welche die zyklischen Darstellungen Erlers z. B. in der Villa Neißer in Breslau und im Haus Trarbach in Berlin auszeichnet.

Damit haben wir schon den monumentalen Charakter der Bilder berührt. Hier dürfte Erler gegenwärtig nicht allzuviele Rivalen in Deutschland haben. Seine Darstellungen prägen sich auf den ersten Blick ein, und ihre Silhouette ist, einmal gesehen, meist unvergeßlich. Da das unmittelbar Schlagende in der Einteilung der Fläche begründet ist, die nur im Rohen erklärt werden kann, ist das Innerste schwer definierbar. Nicht jedes Bild mit vorherrschenden Horizontalen wirkt schon deshalb gedrückt, durchaus nicht jede Komposition mit lebhaft nach oben bewegten Linien schon freudig. Es gibt unbegreiflich viele Kombinationen, es kommt oft auf unendlich kleine, unmerkliche Abweichungen an. Man kann allgemein fast sagen: so kompliziert die Empfindungen, so unerschöpflich sind die Kombinationen. Ihr Ursprung liegt in der unnahbaren Tiefe der schöpferischen Seele, die Probe auf ihre Stärke aber in der Fähigkeit der Schöpfung, andere zur nämlichen Empfindung rasch und dauernd zu bestimmen. Das geringste Zittern und Flackern wird da gefährlich. Alle übrigen Elemente der monumentalen Wirkung von Erlers Bildern kommen erst in zweiter Linie: er läßt die Wand als Fläche bestehen; und reißt sie nicht auf zur Illusion eines Fensterblickes, zu einem Guckloch in die Unendlichkeit; er verwendet auch meist nur wenig Figuren, konzentriert aber auf sie die ganze Fülle ausdrucksvoller Gebärden. Besonders in den Köpfen herrscht ein außerordentlicher Reichtum; man vergleiche nur den wildkräftigen Germanen in dem Scherzo, die Wehmut in dem Adagio, das Stolze und Feste des einsam, aufwärts seinem Ziele zuschreitenden, seine Leidenschaft beiseite drückenden Mannes.

Und wie deutsch sind die Wandbilder Erlers! Nicht im Sinne einer ebenso beschränkten als billigen Heimatskunst, wohl aber im weiteren Verstande einer Anschauung, die wir deutlich als von fremdländischer Auffassung unterschieden erkennen. Erler hätte leicht vom rechten Wege abirren können, obwohl er in seinem Lehrer Bräuer an der Breslauer Kunstschule einen getreuen Eckart besaß. Denn seine eigentliche malerische Bildung empfing er bei einem längeren Aufenthalt in Paris, und in den Gegenden am Atlantischen Ozean hat er lange und eingehende Studien gemacht — Verhältnisse, die viele bedeutende Talente heimischer Kunstübung entfremdet haben. Aber sein Deutschtum, zusammengeflossen aus schlesischem und schwäbischen Blut, war stark und tief und mitten im Getümmel der auf ihn einstürmenden, nivellierenden Weltstadttendenzen erhielten dann die Märchen der Brüder Grimm, Herders Stimmen der Völker, voll ursprünglicher Wildheit und Zartheit, und die nor-

HERBST. GEMÄLDE VON FRITZ ERLER



SONNENWENDE (MITTELSTÜCK). GEMÄLDE VON FRITZ ERLER

dischen Sagen die treue Liebe zur Heimat und bewahrten ihn vor der Gefahr, in der Empfindung und damit auch in der Kunst sich dem Franzosentum zu nähern. Weit mehr gemahnen seine Darstellungen, nicht in der Form, aber im Geist, an die Schöpfungen der deutschen Gotik. Gotische Wandmalereien, Miniaturen, Figuren wie der Reiter zu Bamberg und ähnliches haben trotz des formalen Abstandes unleugbar eine gewisse Rassenähnlichkeit mit seiner Auffassungsart. Jedenfalls konvergieren seine Arbeiten auf eine ähnliche Verinnerlichung und Ausdrucksvertiefung. Immer mehr hat sich bei ihm die Überzeugung befestigt, daß Hyperboräer sein auch für den Wandmaler kein Nachteil ist, und daß sich in der Sprache des Nordens, wenn sie nur entschieden angewandt wird, Dinge von einer Innigkeit und Leidenschaft sagen lassen, für welche der Antike als der eigentlichen Kunst des Südens samt ihren späteren Neubildungen die Mittel fehlen. Entbehren deshalb seine Kompositionen auch antiker Elemente und ihrer Vorteile, so ist seine Phantasie doch keineswegs brutal und verworren, dumpf oder unheimlich, vielmehr von einer seltenen poetischen Zartheit, von herber und sinnvoller Grazie, und wie von aller Plumpheit so auch von Weichlichkeit weit entfernt. Erler vermeidet die ausgetretenen Pfade, er geht den Dingen auf den Grund und läßt sie nicht los, bis sie ihm ihr Geheimnis anvertraut. Eine eiserne Energie steht hinter seinen Figuren, — eine Energie, die gerade aufs Ziel losgeht und nichts im Auge hat als dieses, keiner Gefallsucht und keiner Absicht außerhalb des Kunstwerkes dienend.

Was er bisher an Wandbildern gearbeitet, diente meist Privatzwecken. Es käme jetzt darauf an, daß dieser hervorragenden Begabung einmal Gelegenheit gegeben würde, sich an einer großen Aufgabe in der



GARTENZIMMER DER VILLA NEISSER IN BRESLAU. ENTWORFEN VON FRITZ ERLER





DIE PEST (LINKES SEITENSTÜCK)
GEMÄLDE VON FRITZ ERLER

Öffentlichkeit zu bewähren. Einmal deshalb, weil es schwer zu verantworten ist, solche Kräfte nicht dahin zu stellen, wohin sie gehören, und weil sich eine bedeutende Natur anderen Zielen zuwenden wird, wenn ihr ein ungünstiges Geschick ihre eigentliche Betätigung verwehrt; wichtiger aber scheint, daß es doch für unsere Kultur durchaus nicht gleichgültig ist, ob sich eine öffentliche und moderne Wandkunst bei uns entwickelt, die auf den Ergebnissen der jüngsten malerischen Epoche ruht, oder ob sie durch die Schuld der maßgebenden Kreise unterdrückt wird. Gedeihen kann sie nur, wenn die hohen Begabungen, zu denen Erler zweifellos in erster Linie gehört, auch wirklich zur Lösung herangezogen werden. Denn die Öffentlichkeit war von jeher und wird auch künftig immer die Milch aller monumentalen Kunst sein.



DIE PEST (RECHTES SEITENSTÜCK)
GEMÄLDE VON FRITZ ERLER



DIE PEST (MITTELSTÜCK). GEMÄLDE VON FRITZ ERLER



ADAGIO. VON FRITZ ERLER. WANDMALEREI IN DER VILLA NEISSER, BRESLAU



NATUR. GEMÄLDE VON FRITZ ERLER







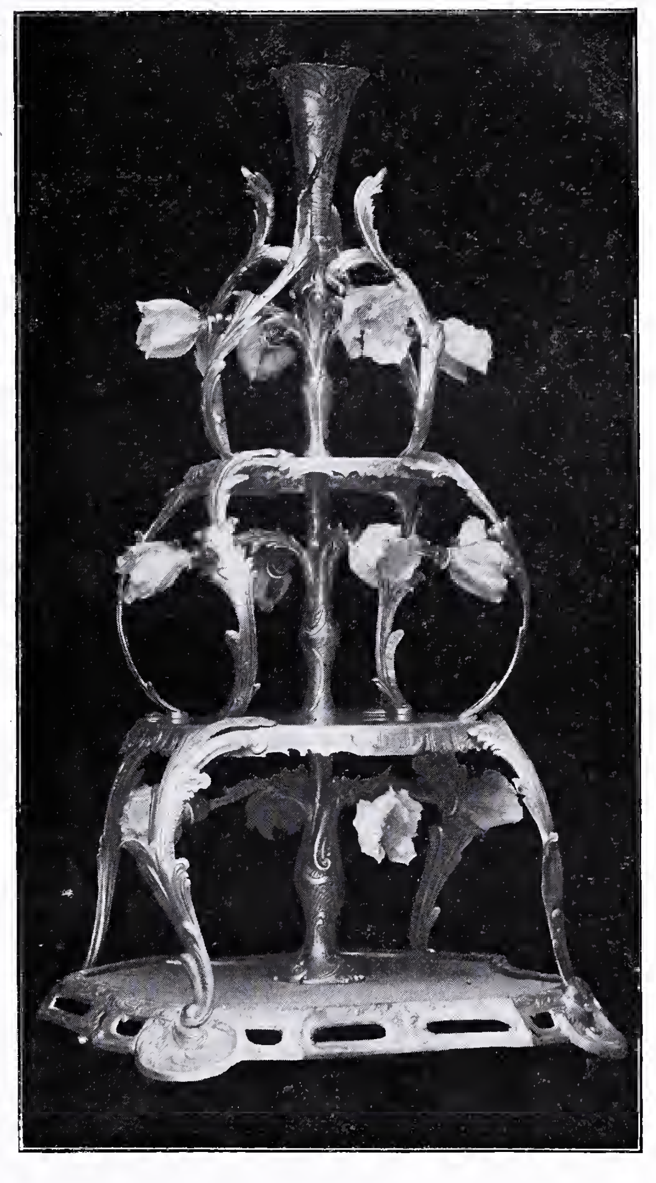


CRISTALLERIES VAL ST. LAMBERT

BELGISCHE TAFEL-KUNST

Die Varianten des französischen Kunstschaffens im Wallonenlande ergeben unter anderen besonders in Goldschmiede- und verwandten Arbeiten Beachtenswertes. Für Tafelschmuck ist nicht bald irgendwo so gut gesorgt wie dort. Namentlich die Kunst, derartiges aus gemischtem Materiale herzustellen (die man »Polyglyptik« nennen könnte), verdient besondere Beachtung. Auf der vorjährigen Weltausstellung in Lüttich gehörten Proben davon zu den eigenartigsten Schätzen der Ausstellung. Wir sind nun in der Lage, einerseits zwei Beispiele aus dem Gebiete der Silberschmiedekunst, andererseits mehrere Stücke aus der Hohlglaskunst im Bilde vorzuführen.

Die Brüsseler Firma (»en Métal blanc Argenté et en Argent massif«) *Otto Wiskemann* war auf der Ausstellung durch einen reichen silbernen Tafelaufsatz vertreten und hat für ihn den ersten (»Grossen«) Preis bekommen. Wie unsere Abbildung zeigt, baut sich dieser Tafelaufsatz in zwei Stockwerken auf, über einem reichgeränderten Untersatz und um einen baumartigen Stamm herum. Der Stamm entsendet dreimal vier blumenkelchartige Leuchtkörper und endigt oben in einer schmalen kegelförmigen Vase. Von Platte zu Platte führen pflanzliche Äste in Rokokoornamentik hinauf, bis sie oben um den Ansatz der Vase herum endigen. Die Entwickelung der Pflanzenformen aus den Unterlagen heraus, die sinnvolle Behandlung der Stammesknoten als Ansätze für die Träger der Leuchtkörper, der Eindruck von solider Festigkeit bei vorsichtiger Zurückhaltung des Materiales, die allmähliche Verjüngung des Aufbaues nach oben, und nicht zuletzt der Vorteil, daß kein Gegenüber verdeckt wird: dies alles macht das Ganze zu einem Gebilde, das eigenartig ist, ohne einen »Stil« zu forcieren.



TAFELAUFSATZ VON OTTO WISKEMANN, BRUSSEL

Besonders beachtenswert war auch ein großer Samowar aus Silber von *Fallon et fils* in Namur. Wie unsere Abbildung zeigt, steht der Körper des Werkes auf einem breiten schüsselförmigen Untersatz. In der Mitte dieses befindet sich noch der freistehende Brennapparat, neben ihm zwei Schalen. Über dieser unteren Gruppe prangt das Hauptstück: der Wasserkessel. Auf weit geschwungenen Füßen erhebt sich, in freier Verwendung von Rokokoformen, der eigentliche Gefäßkörper. Oberhalb seiner Basis ist er schlank eingezogen, ladet sodann kräftig aus und verjüngt sich schließlich nach oben ebensogut proportional, wie das gesamte Werk überhaupt von einem Gefühle für harmonische Gestaltung zeugt. Die flächenhafte Darstellung läßt es leider an Formen beladener erscheinen, als es in Wirklichkeit ist.







CRISTALLERIES VAL ST. LAMBERT



SAMOWAR AUS SILBER. AUSGEFÜHRT VON FALLON ET FILS, NAMUR

Die berühmteste belgische Glasfirma, die »*Cristalleries Val St. Lambert*« in Seraing bei Lüttich, hat sich zwar an jener Ausstellung nur nebensächlich beteiligt, war aber so entgegenkommend, für unseren Bedarf einige von dem Verfasser dieser Zeilen an Ort und Stelle ausgewählte Stücke abbildlich zur Verfügung zu stellen. Eine besondere Stärke jener Firma liegt in Hohlglasobjekten mit doppeltem dünnstem Überfang zu beiden Seiten einer (gewöhnlich farblosen) Glasschicht, wobei meistens zwei verschiedene Farben zusammen reizvolle Wirkungen erzeugen. Die dazu verwendeten fünf oder sechs Hauptfarben sind: ein grünliches Zitronengelb unter dem Namen »Japangelb«; ein ins Gelb gehendes Grün als »Chinagrün«; eine Art Topasfarbe als »enfumé«; ein unserem Violett nahekommendes helleres Seitenstück zum vorigen, als »Indigo«; endlich eine Art Orange als »aurore«, abgesehen von Rosa. Allerdings muß unser Bild auf den Hauptreiz, die Farbigkeit, verzichten.

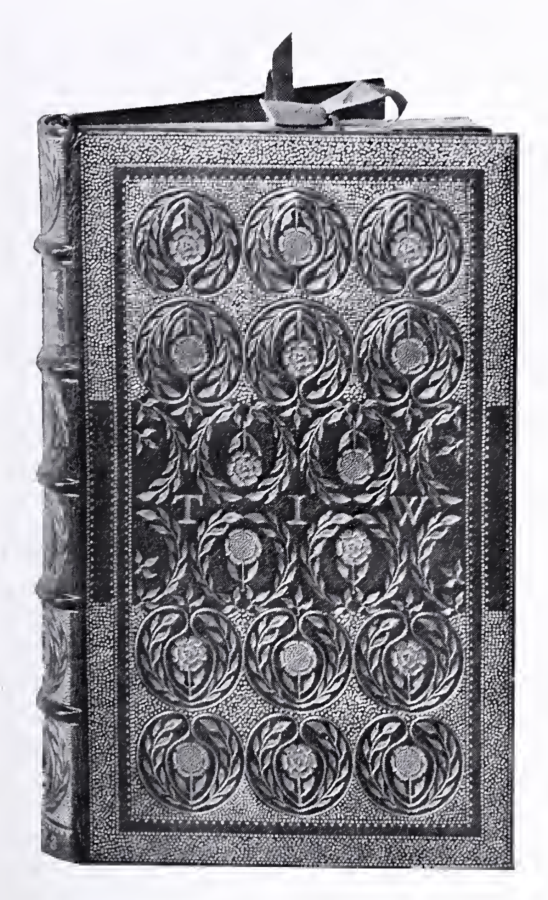
Wir sehen zunächst Schüsseln mit gut geschwungenen Höhlungen und eliptischen Löchern, zum Teil mit breiten Rahmenzweigen dekoriert. Von den Vasen, die namentlich das Verschimmern der Farbe (»dégradé«) zeigen, sehen wir hier eine hochgeformte mit zugespitzten Ovallinien, »enfumé«. Sodann fesseln besonders kunstreiche Lampenkugeln die Aufmerksamkeit; abgesehen von den geschmackvollen Dekorationslinien ist dabei besonders ein Reichtum an Techniken zu beachten, mit denen diese Linienzüge herausgeätzt, nachgraviert werden und dergleichen mehr. Von zahlreichen anderen Glasarbeiten sehen wir noch ein zylindrisches Gefäß mit den dort nicht seltenen antikisirenden Schmuckzeichnungen.

Dr. Hans Schmidkunz.



CRISTALLERIES VAL ST. LAMBERT

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



J. L. FLYGE-KOPENHAGEN. GANZLEDERBAND, DUNKELBLAUES MAROQUIN MIT REICHER HANDVERGOLDUNG. DER GRUND ZUM TEIL PUNKTIERT

BUCHBINDEKUNST

VON F. LUTHMER

MAN hat wohl unter den Gradmessern für die geistige Kultur einer Zeit auch die Bibliophilie, die Freude an der edlen Ausstattung des Buches, genannt. Wenn dies so ohne weiteres richtig ist, so kommt die Gegenwart gegenüber den vergangenen Jahrhunderten, die beiderseitige Produktion an Druckwerken vergleichsweise gegenüber gestellt, ziemlich schlecht weg. Aber gerade diese ungeheuere Steigerung der Produktion weist heute dem Buche eine andere Rolle in unserem Leben an, als etwa ein Jahrhundert nach der Verbreitung der Buchdruck-Kunst. Das Druckwerk hat gänzlich aufgehört, uns etwas Feierliches zu sein: jeder Tag wirft auf unsern Tisch pfundweise bedrucktes Papier, dessen Anspruch gelesen zu werden meist in keinem Verhältnis zu unserer Leselust steht. Zeitbewegende Fragen werden in losen Broschüren behandelt, die uns, nachdem wir ihren Inhalt in uns aufgenommen, kaum noch aufhebenswert erscheinen. Schwingt sich einmal ein Buch zu einer Lieblingslektüre der Nation auf, so bietet es uns der Buchhändler bald in einer »Volksausgabe«, deren stilvoller Einband oft schon nach dem ersten Durchlesen zur Ruine wird.

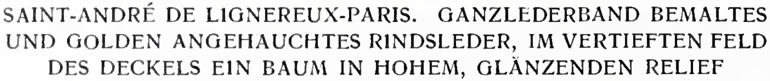
Diese Verhältnisse haben, besonders in Deutschland, die Zahl derjenigen sehr vermindert, die an einem gut gedruckten und schön gebundenen Buche wirklich Freude haben. Wenn es deren noch gibt, so sind es in der Mehrzahl der Fälle solche, die überhaupt die Anlage und auch die Mittel besitzen, sich ihr Leben und ihre Umgebung ästhetisch schön zu gestalten. Für eine Vergrößerung dieser Gemeinde der Buchfreunde zu werben, ist der Gedanke, welcher der *Internationalen Buchbindekunstausstellung in Frankfurt* zugrunde lag, die der dortige Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein im April dieses Jahres veranstaltet hat.

Von einer Vollständigkeit im Sinne einer lückenlosen Übersicht über den Stand der modernen Buchbindekunst kann bei einer derartigen, zumal in eine Provinzstadt zusammenberufenen Ausstellung wohl nicht die Rede sein. Auch hier fehlen einige der ersten Namen unter den französischen und englischen Ausstellern. Privatsammler und Museen haben diese Lücken einigermaßen auszufüllen versucht.

So bunt und mannigfaltig beim ersten Durchschreiten das Bild dieser Versammlung von mehr als 600 Bänden ist, so wird ein näheres Studium doch bald zu der Überzeugung führen, daß die Zahl der Formgedanken, die der äußeren Ausstattung des Buches zugrunde liegen, sich doch in recht engen Grenzen hält. Man wird sich dabei erinnern müssen, daß auch die Geschichte des Bucheinbandes im Grunde nur wenige formale Motive aufweist, aus deren vielfach wechselnder Detailausbildung die für die einzelnen Jahrhunderte charakteristischen Einbandformen bestritten werden. Zunächst ist es auffallend, daß alle Zeiten den Buchdeckel als selbständige, neutrale Fläche auffassen, die ohne Rücksicht auf den nicht minder wichtigen Teil des Buches, den Rücken, ihre in sich abgeschlossene Zier erhält. (Der Halblederband, bei dem nur der Rücken dekoriert wird und die Deckel, halb Leder, halb Papier, fast leer ausgehen, kann hierbei füglich außer Betracht bleiben). Diese neutrale Deckelfläche erfährt nun zwei grundsätzlich verschiedene Behandlungen: sie wird entweder mit einem gleichmäßig verteilten Flächenmuster ausgefüllt, wobei dem einrahmenden Rande eine mehr oder minder wichtige Rolle zufällt — von der einfachen Linie bis zum reich ornamentierten oder mit Schrift ausgefüllten Fries — oder sie wird in Mittel- und Eckstücke gegliedert, die durch die unverzierte Lederfläche deutlich getrennt sind; ein Motiv, das von der orientalischen Teppichwirkerei seinen nachweisbaren Weg über den Koraneinband in die Buchbindekunst der Renaissance genommen hat.

Darf es Wunder nehmen, wenn zwei so fest begründete, durch Jahrhunderte den Buchschmuck beherrschende Systeme auch noch unsere heutigen Buchbinder und Vergolder in ihrem Banne halten! Reichlich dreiviertel unter den ausgestellten Bänden verleugnen die Anregung, die ihre Verfertiger den historischen Vorbildern verdanken, nicht. Franzosen, Italiener und Deutsche treten mit unmittelbaren Nachbildungen der Grolier- und Majoli-, der Gascon- und Eve-Typen auf. Der vielfach vertretene Lederschnitt bewegt sich meist in den Formen mittelalterlicher Vorbilder. Wer in der reichen englischen Literatur über die dortigen Museen, den Werken von Cundall, Wheatley, Holmes, Fletcher etwas zu

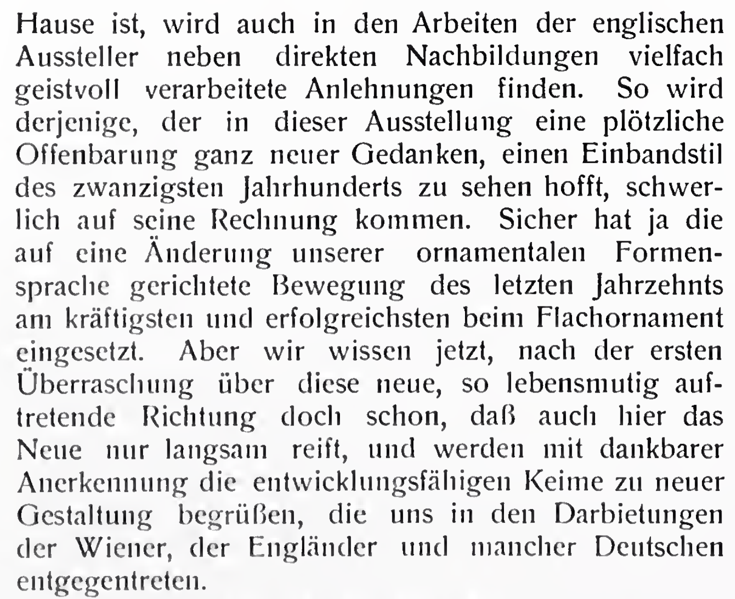




SAINT-ANDRÉ DE LIGNEREUX-PARIS. GANZLEDERBAND BEMALTES UND GOLDEN ANGEHAUCHTES RINDSLEDER, IM VERTIEFTEN FELD DES DECKELS EIN BAUM IN HOHEM, GLÄNZENDEN RELIEF



Mme. ANTOINETTE VALLGREN-PARIS. GANZLEDERBAND. IN LEDE PLASTIK FLACH MODELLIERTE UND MEHRFARBIG GETÖNTE MÄ CHENKÖPFE ZWISCHEN BLUMEN (LES YEUX CLAIRS)

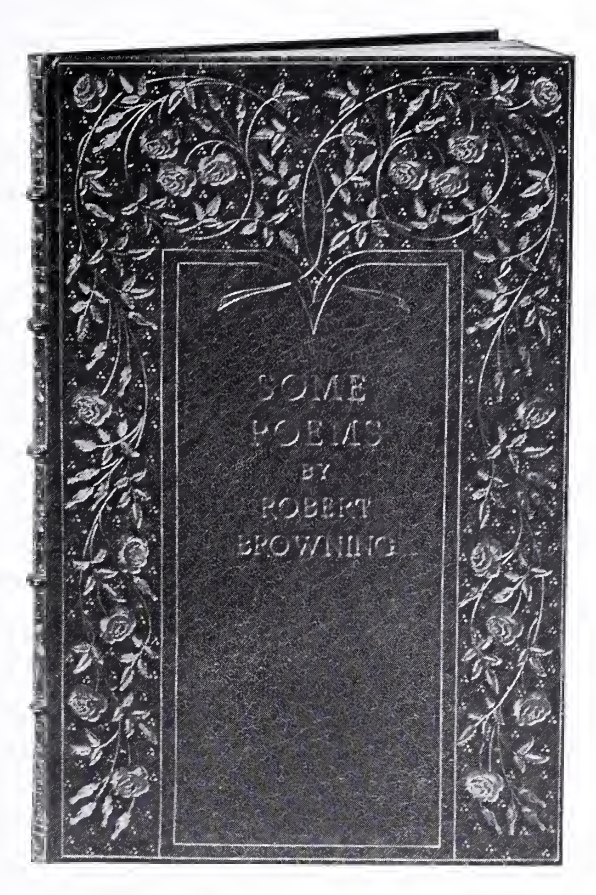


Hause ist, wird auch in den Arbeiten der englischen Aussteller neben direkten Nachbildungen vielfach geistvoll verarbeitete Anlehnungen finden. So wird derjenige, der in dieser Ausstellung eine plötzliche Offenbarung ganz neuer Gedanken, einen Einbandstil des zwanzigsten Jahrhunderts zu sehen hofft, schwerlich auf seine Rechnung kommen. Sicher hat ja die auf eine Änderung unserer ornamentalen Formensprache gerichtete Bewegung des letzten Jahrzehnts am kräftigsten und erfolgreichsten beim Flachornament eingesetzt. Aber wir wissen jetzt, nach der ersten Überraschung über diese neue, so lebensmutig auftretende Richtung doch schon, daß auch hier das Neue nur langsam reift, und werden mit dankbarer Anerkennung die entwicklungsfähigen Keime zu neuer Gestaltung begrüßen, die uns in den Darbietungen der Wiener, der Engländer und mancher Deutschen entgegentreten.

Zuvor sei aber eine besondere Richtung malerischen Charakters hervorgehoben, die wir bei einigen französischen Ausstellern finden. *Charles Meunier,* der in seinen ornamentalen Lederauflagen den Überlieferungen der Graßetschule folgt, bringt eine Anzahl Bände in Lederschnitt, die in häufig wilden und phantastischen Kompositionen den Inhalt des Buches anklingen lassen. Daß er mit einem »Faust«-Einband, auf dem Faust und Gretchen als Skelette figurieren, unserem nationalsten Drama gerecht zu werden sucht, mag als Probe angeführt sein. *Saint-André-de Lignereux* nimmt in Frankreich als Wiedererwecker der Lederplastik eine sehr angesehene Stellung ein; in den ausgestellten Arbeiten weiß er dieser Technik durch Färbung und diskrete Vergoldung hohen künstlerischen Reiz abzugewinnen. Auch Mme. *Vallgren* bekundet in ihren zartgetönten Lederreliefs einen durchaus künstlerischen Zug, der an manche der modernen französischen Medailleure erinnert. *Aumaître* mit geschickten Ritzarbeiten, »pointo-gravure«, gehört ebenfalls in diese Gruppe. Im Übrigen zeichnen sich die französischen Einsendungen mehr durch die traditionelle, kaum zu übertreffende Technik, als durch neue Gedanken aus. Die älteren Meister, *Gruel, Cuzin, Lortic* sind durch einige Arbeiten in historischen Stilen aus Privatbesitz vertreten; unter *Chambolle-Duru's* vorzüglichen Arbeiten ist einem Innendeckel in Ledermosaik (die Franzosen lieben bei einfacher Außenbehandlung die reiche Gestaltung der »doublure«) der Preis zuzuteilen. *René Kieffer* hat unter einer großen Menge von Einbänden in farbiger Lederauflage, die etwas an das bei uns

schon überwundene »Jugend«-Ornament erinnern, doch einige hübsche und neue Gedanken. *Canape's* Einband zum »Erlkönig« wählt zu seiner meisterhaft ausgeführten Lederauflage ein deutsches Ornament der Spätgotik. Beziehungen zu dem Inhalt des Buches finden sich auch vielfach bei den Brüsseler Ausstellern, *Rykers & fils* und *P. Claessen & fils*, die bei großem Maßstab und nicht immer diskret gewählter Färbung ihrer Lederauflagen an den Franzosen eine gefährliche Nachbarschaft haben. Unter den aus der Schweiz eingesandten, etwas dilettantisch anmutenden Arbeiten hebt sich ein Lederschnittband mit Transluzid-Email-Auflagen von Mlle. *Kunkler*-Genf vorteilhaft heraus.

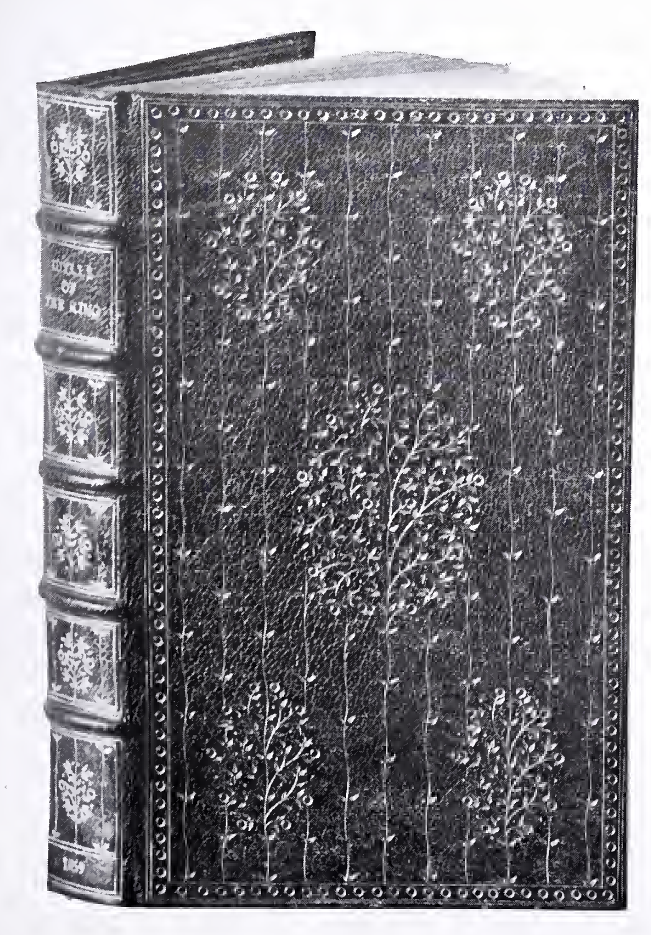
Daß die aus *England* eingesandten Bände die erste Stelle in der Ausstellung einnehmen, ist ein Eindruck, dem man sich schon beim ersten Durchschreiten nicht verschließen kann, und der auch in der Prämiierung seine Bestätigung fand. Bei



R. RIVIÈRE & SON, LONDON. GANZLEDERBAND, BLAUES LEVANTE-MAROQUIN MIT HANDVERGOLDUNG

aller Mannigfaltigkeit, allem Reichtum der Gedanken im einzelnen geht durch diese Arbeiten eine sichere, zielbewußte Ruhe, die ihre Erklärung ebenso in dem unbeirrten Stilgefühl, wie in dem verständigen Studium guter alter Vorbilder findet. Wenig zahlreich sind die unmittelbaren Nachbildungen solcher: einige altfranzösische Muster bei *Ramage*, London, englisch-gotische bei *Leigthon*, alle vorzüglich ausgeführt, wie dann die technische Vollendung bei diesen englischen Arbeiten auf der gleichen Stufe mit dem Geschmack in Zeichnung und Farbenwahl steht.

Versuche, den Einband mit neuen Motiven zu bereichern, sind nicht zahlreich, aber meist wohlgelungen: bei *Alfred de Sauty* eine Vertikal-Schraffur mit Wellenlinien, der fünf ornamentale Ruhepunkte hübsch eingefügt sind, bei *Ramage* ein Dekor mit aufwachsenden Blütenstengeln und ein graziöser Versuch, einem Einband von Uzannes »Fächer«

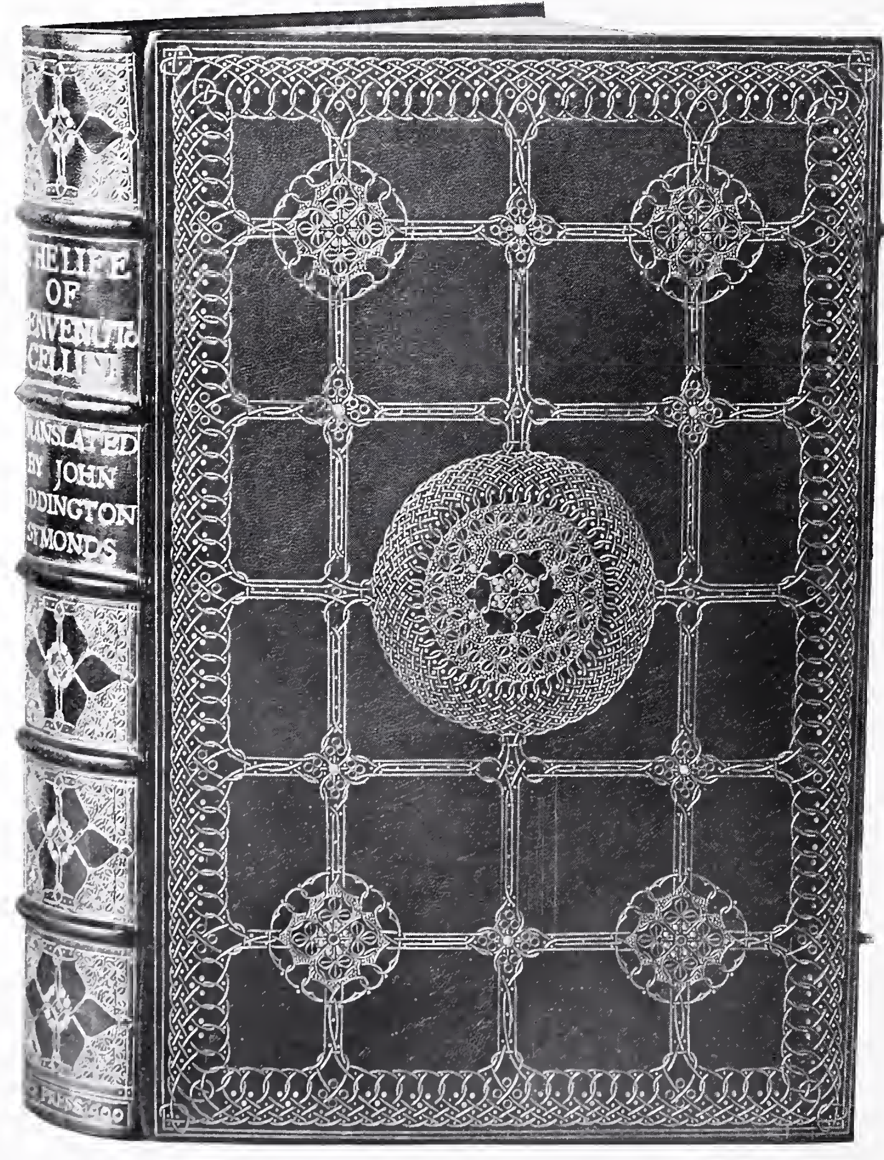


ALFRED DE SAUTY-LONDON. GANZLEDERBAND, DUNKELBLAUES MAROQUIN MIT HANDVERGOLDUNG (A. TENNYSON, IDYLLS OF THE KING)



JOHN RAMAGE & CO., LONDON. GANZLEDERBAND IN BLAUEM MAROQUIN MIT HANDVERGOLDUNG, IN DEN ECKEN FÄCHERMOTIVE (O. UZANNE, THE FAN)

dies Schmuckstück einzugliedern, ein filigranartig ganz mit Goldstempeln überzogener Einband der *Oxford Preß*: das dürften die Haupterscheinungen in dieser Richtung sein. Aber wie geschickt haben daneben andere die Motive altenglischer Einbände mit neuen Gedanken belebt. *De Sauty* nimmt vom orientalischen Band das längliche Mittelfeld, in dem zarte Goldfäden sich verschlingen als Stengel der dichtgestellten goldenen Blüten, die den Rand ausfüllen. Ein mehrfach wiederkehrendes Flechtmotiv, besonders bei *Sangorski & Sutcliffe* überzieht den Deckel mit festem Gerüst, dem sich gotisierende Blattranken gefällig einfügen. Andere füllen die ganze Fläche in schachbrettartig mit farbigem Leder unterlegten Feldern mit einem kleinen Blätterstempel. Schöne Schrift-Typen sind in der Weise der Gotik zu Friesen benutzt, die den Rand umziehen — zum höchsten Reichtum erhebt sich ein kleiner Band von *Sangorski*, dem als Mittelstück des mit Rosenranken gefüllten Raumes ein Pfau eingefügt ist, die Radfedern mit kleinen Opalen belebt. Es ist unmöglich, in dieser Besprechung allen gerecht zu werden — doch sei als Besonderheit der englischen Buchbindung der verdienstvolle Anteil hervorgehoben, den die englischen Damen als Binderinnen und Vergolderinnen für sich in Anspruch nehmen.

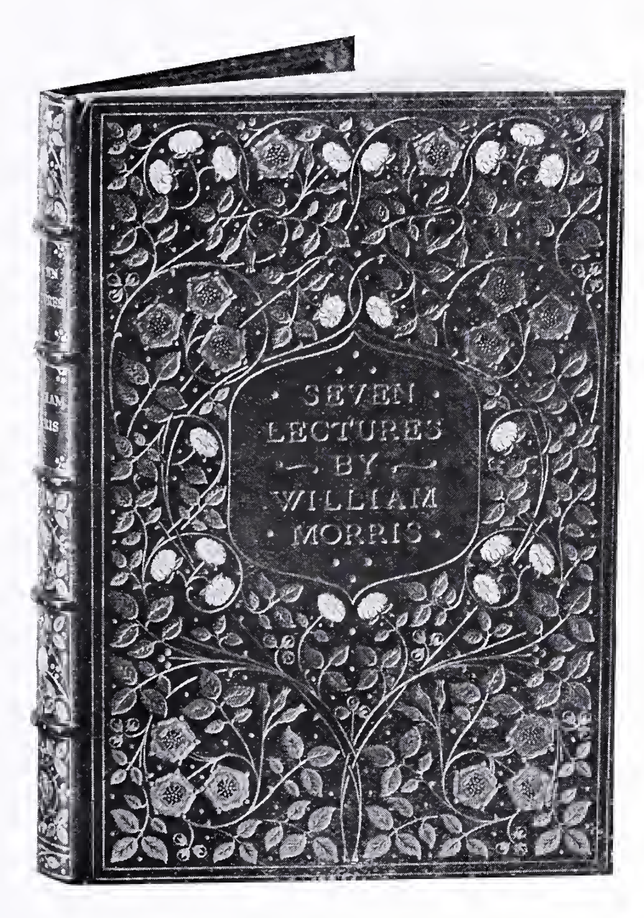


J. SANGORSKI & G. SUTCLIFFE, LONDON. GANZLEDERBAND, NIGER-MAROQUIN MIT HANDVERGOLDUNG UND BLINDDRUCK

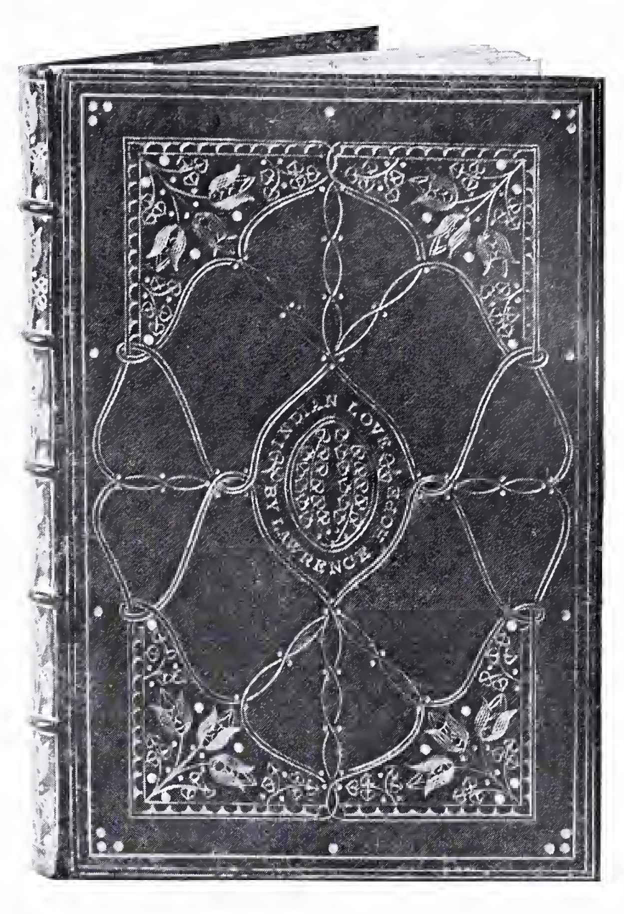
Die beiden *italienischen* Aussteller *Cechi & Figlio*, Florenz und *A. Casciani*, Rom, treten, abgesehen von einigen Blinddruckpressungen des letzteren, im wesentlichen mit dem prächtigen Effekt auf, den spitzenartig geordnete kleine Goldstempel auf Pergament immer hervorrufen. Ein großes Album von Cechi mit rautenförmiger Anordnung der Stempel gehört zu den Prunkstücken der Ausstellung.

Eine eigentümliche Stellung nimmt die durch das technologische Gewerbemuseum Prag vertretene *böhmische* Buchbindekunst ein. Auf alle Tradition verzichtend zeigen die technisch gut ausgeführten Bände das Bestreben, in ihrem Dekor eine stilistische Sonderstellung zum Ausdruck zu bringen. Dagegen pflegt der Prager Buchbinder *Spott* in seinen meisterhaft ausgeführten Vergoldungen fast ausschließlich die historischen Stile.

Unter den *deutschen* Buchbindern der Ausstellung sucht man vergeblich nach einer führenden Erscheinung. Nur wenige erheben sich aus dem allgemeinen Niveau, das es uns nur zu deutlich zum Bewußtsein bringt, wie bescheidene Anforderungen das deutsche Publikum bisher an die Arbeit seiner Buchbinder stellte und wie karg es über die Bewertung dieser Arbeiten denkt. Handwerkliche Tüchtigkeit ist den meisten durchaus eigen; die Nachbildung alter Einbände ist mancherorts, besonders bei den recht konservativen Frankfurtern in einer Weise vertreten, die volles Lob fordert. Dagegen zeigen die Versuche modern zu sein, oft wirr auseinandergehende Richtungen, Lesefrüchte aus den Modejournalen des Kunstgewerbes neben manchen wilden Erzeugnissen eigner Phantasie. Nicht einmal da, wo die Mitwirkung bekannter Führer der modernen Ornamentik in Anspruch genommen ist, macht sich immer eine sichere Leitung geltend. Wohl kann man diese bei den von *van de Velde* beeinflußten Arbeiten *Pfannstiels* in Weimar finden, *Schulze*-Düsseldorf hat nach Ehmkes geistreichem Entwurf ein sehr schönes Album in weißem Leder ausgeführt, Cissarz' Zeichnung zu einem von der Firma *A. Osterrieth*-Frankfurt ausgeführten ebenfalls weißen, farbig unterlegten Band verdient uneingeschränktes Lob. Dagegen haben die Kräfte, die das Kaufhaus Ober-



F. SANGORSKI & SUTCLIFFE, LONDON. GANZLEDERBAND, DUNKELGRÜNES MAROQUIN MIT HANDVERGOLDUNG UND FARBIGEN LEDERAUFLAGEN



MISS ROSAMOND PHILPOTT-CAMBRIDGE. GANZLEDERBAND, ROTES MAROQUIN MIT HANDVERGOLDUNG UND KLEINEN GRÜNEN UND WEISSEN LEDERAUFLAGEN



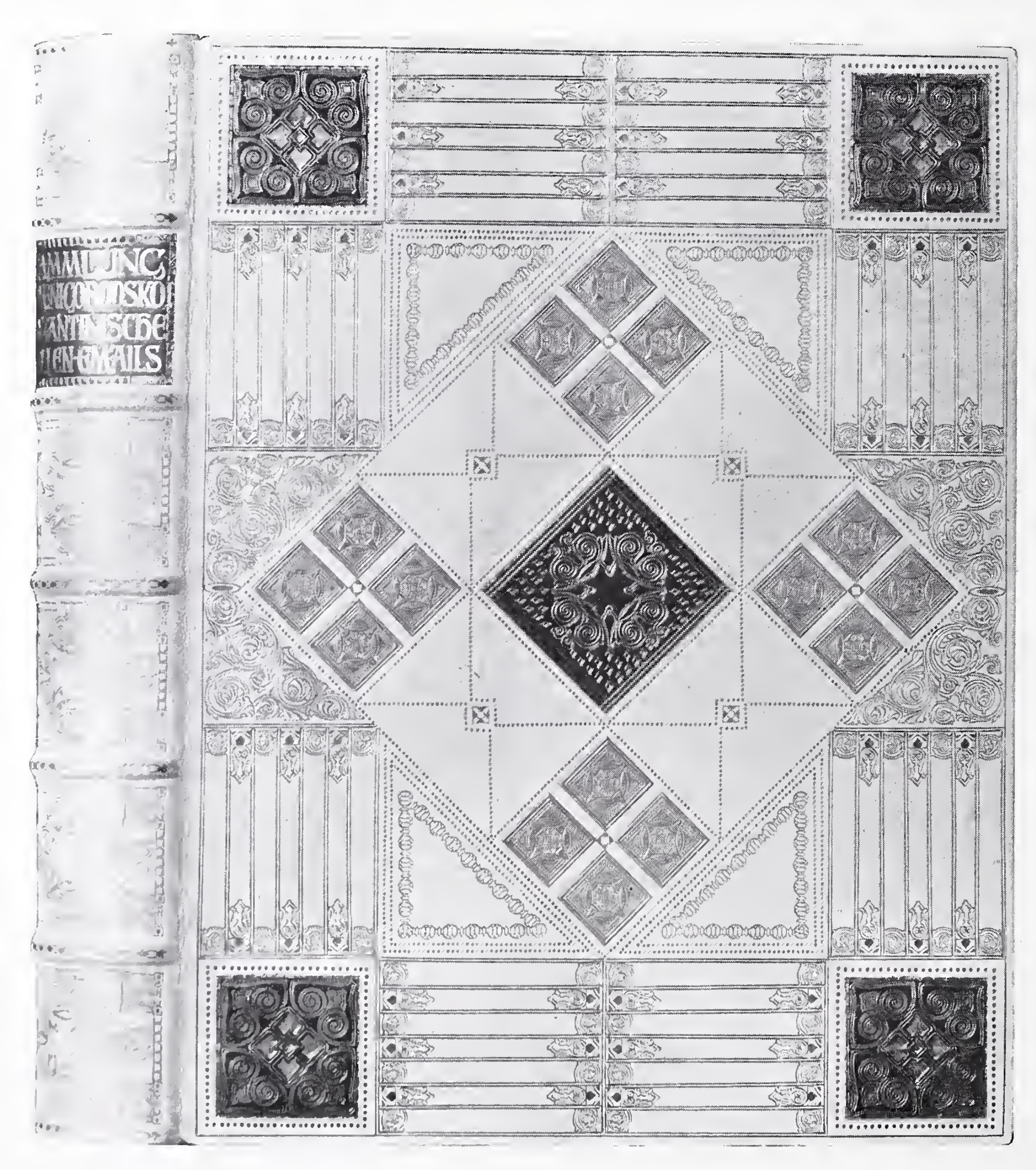
HEINRICH PFANNSTIEL-WEIMAR. DECKE IN LEDERSCHNITT, BRAUNES RINDSLEDER MIT GOLDFÄDEN. ENTWURF VON H. VAN DE VELDE



W. COLLIN-BERLIN. OKTAVBAND IN BRAUNEM KALBLEDER, GERITZT UND MEHRFARBIG GEBEIZT

pollinger München, von Enders ausgeführten Bänden herangezogen hat, *Olbrich, Boßelt, Bürck* in auffallender Weise versagt, vielleicht, weil ihnen nicht die Ausführung mit kleinen Stempeln zur Bedingung gemacht war.

W. Collin-Berlin, der als Preisrichter mit seinen zahlreichen Arbeiten außer Wettbewerb blieb, führt verschiedene Techniken in geschmackvollen Beispielen vor. Neben Vergoldungen im modernen Sinne interessieren bei ihm besonders die verschiedenfarbigen Lederbeizungen in Verbindung mit Ritzarbeit. Die Firma *A. Osterrieth*-Frankfurt hat außer den erwähnten Arbeiten nach Cissarz Nachbildungen alter Motive ausgestellt, die in ihrer ausgezeichneten Technik ihrem Verfertiger, *J. Oettinger*, alle Ehre machen. Unter den Frankfurtern nimmt auch *E. Ludwig*, sowohl durch die Menge, wie durch die Qualität seiner Leistungen einen bedeutenden Rang ein. Seine selbstentworfenen Decken, vor allem sein Teuerdank mit einer strahlenförmigen Anordnung des Ornaments, aber auch die geschmackvolle freie Verwendung von kleinen Stempeln nach Muster des 18. Jahrhunderts finden viele Anerkennung. *H. Karch* hat sich von Wenig (Hanau) eine hübsche und originelle Decke zeichnen lassen.



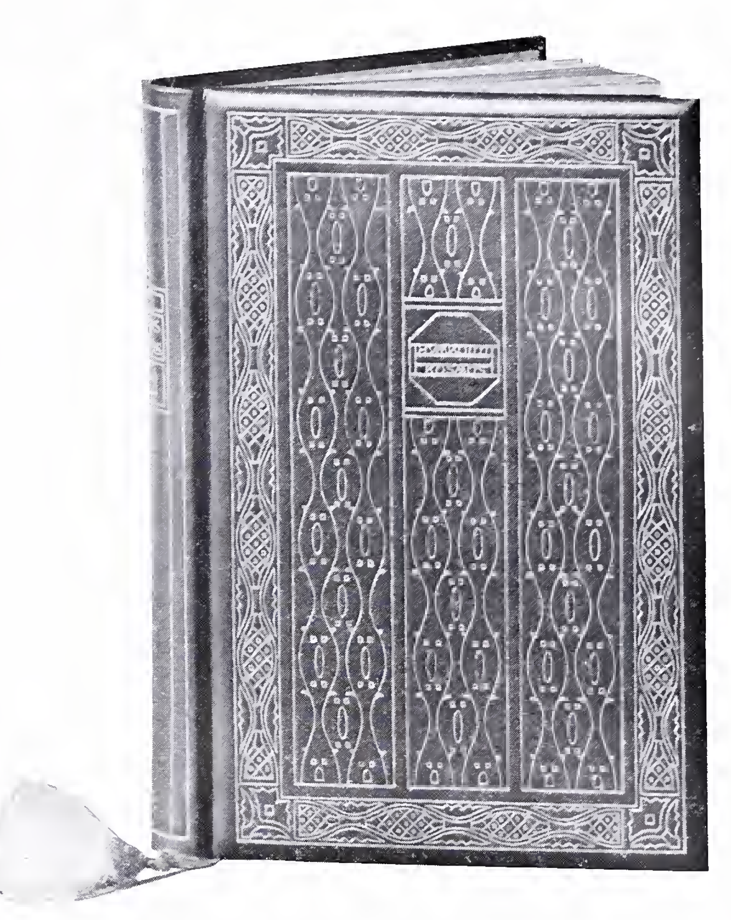
AUGUST OSTERRIETH - FRANKFURT A. M. (JAC. OETTINGER). GANZLEDERBAND, WEISSER SAFFIAN MIT REICHER HANDVERGOLDUNG UND FARBIGEN LEDERAUFLAGEN. ENTWURF VON J. V. CISSARZ

Tüchtige Leistungen deutscher Buchbinder, darunter manches erfolgreiche Streben nach selbständigen Formen finden sich noch bei *Wagner* (Berlin), *Knothe* (Görlitz), *Rauch* (Hamburg), *Breidenbach* (Kassel), *Demuth* (Offenbach), *Welber* Nachfolger (Krefeld), (offenbar von dem dortigen Museum beeinflußt) *Vahle* (Gera) und *Lehmann* (Bremen), der auf einem braunen Lederband mit nur einem Stempel ein hübsches Dekor ausgeführt hat. Fräulein *M. Lühr*, Berlin, hat die Meisterschaft, die sie sich in Londoner Werkstätten erworben, mit schönem Erfolg in den Dienst des Lettevereins gestellt.

Am selbständigsten unter den Deutschen tritt *Kersten*-Berlin mit dem ausgesprochenen Bestreben auf, das Konstruktive des Buchs in der Dekoration



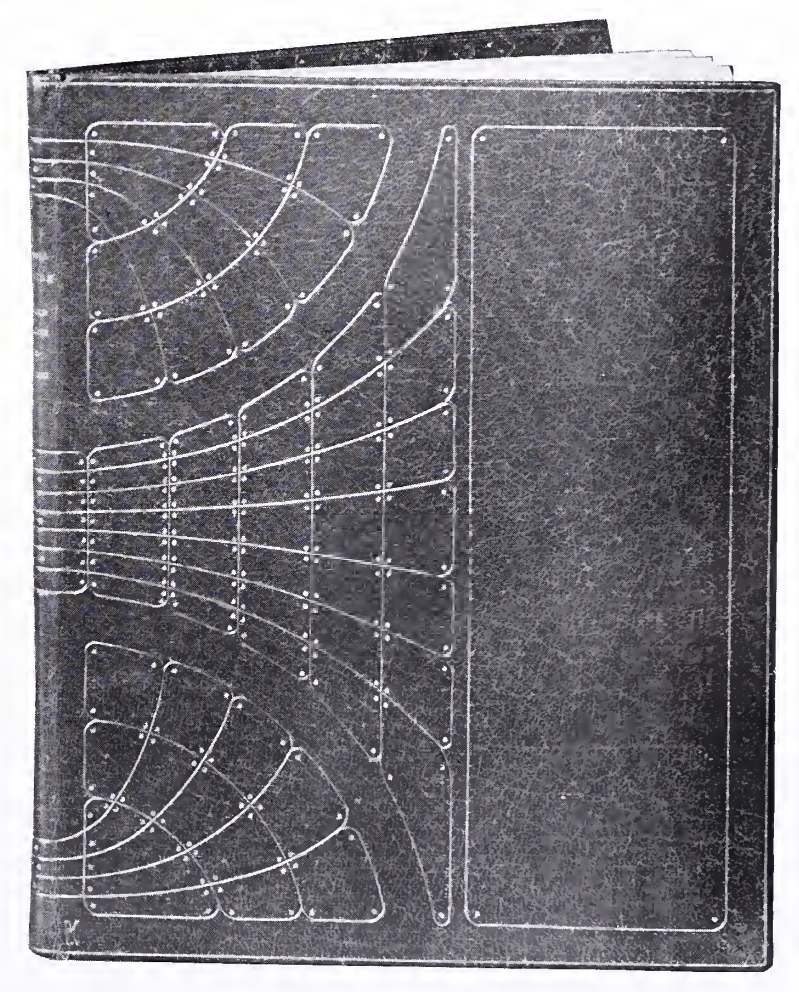
W. COLLIN-BERLIN. OKTAVBAND IN BRAUNEM KALBLEDER, GERITZT UND MEHRFARBIG GEBEIZT



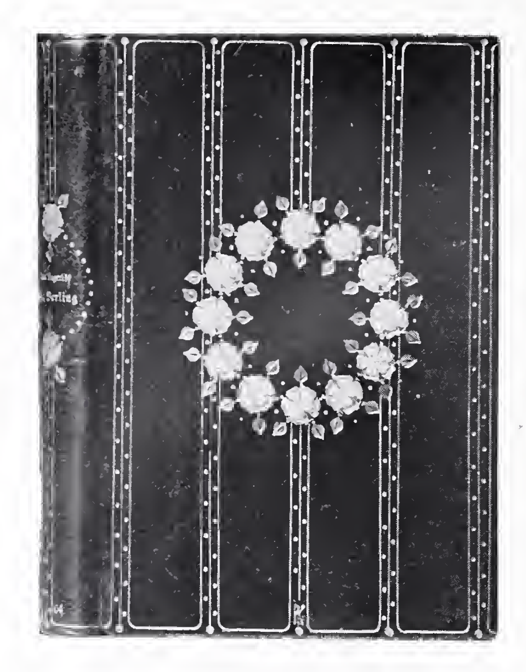
KAUFHAUS OBERPOLLINGER-MÜNCHEN, E. A. ENDERS. GANZLEDERBAND, ROTES KALBLEDER MIT PLATTENVERGOLDUNG. ENTWURF VON J. M. OLBRICH

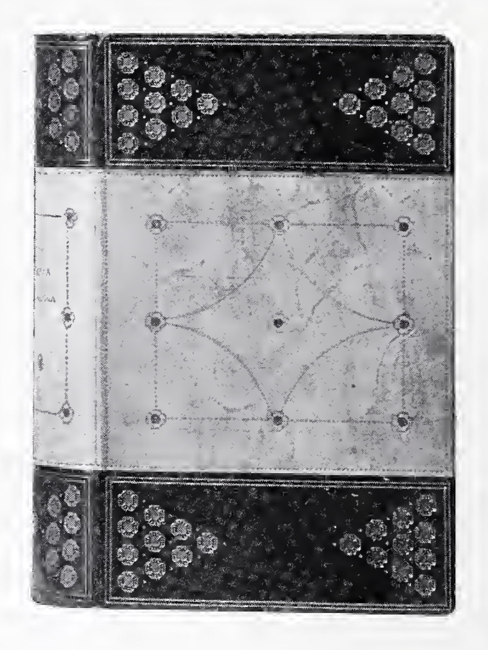


MARTIN LEHMANN-BREMEN. GANZLEDERBAND, BRAUNES KALBLEDER, HANDVERGOLDUNG MIT NUR EINEM STEMPEL



PAUL KERSTEN-BERLIN. GANZLEDERBAND, GRÜNES ECRASÉ MIT HANDVERGOLDUNG. ZARTES LINIENORNAMENT VOM RÜCKEN ÜBER DIE DECKEL SICH VERBREITEND





PAUL KERSTEN-BERLIN

GANZLEDERBAND, GRÜNES ECRASÉ MIT HANDVERGOLDUNG UND GRAUER LEDERAUFLAGE

GANZLEDERBAND, BRAUNES ECRASÉ UND PERGAMENT MIT HANDVERGOLDUNG

dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß er das Deckelornament, meist zarte, scharf leuchtende Goldlinien, vom Rücken aus das Buch überziehen läßt. Da merkwürdigerweise keine Periode der Vergangenheit sich dies Motiv zu Nutzen gemacht hat, so tritt Kersten mit diesen von glücklichem Geschmack geleiteten Versuchen durchaus als Neuerer auf. Neben *Heßemer*-Frankfurt, der dasselbe Motiv in etwas anderer Weise verwendet, finden wir etwas ähnliches in den schönen Einbänden der Buchbinderklasse von der *Elberfelder Kunstgewerbeschule*. Nur wird hier der freie Zug des Ornaments dadurch beeinträchtigt, daß es, wie beim Halbfranzband auf einen Streifen nächst dem Rücken beschränkt ist. Das eigentümliche, an Javanische Vorbilder erinnernde Ornament, sowie auch die Heranziehung der Batik-Technik deuten auf holländischen Einfluß.

Für den in Deutschland so weitverbreiteten Lederschnitt kommt außer dem schon erwähnten *Pfannstiel*-Weimar vor allem sein ältester Vertreter, *O. Hulbe*-Hamburg in Betracht. Von seinen zahlreichen Arbeiten, deren Wert längst anerkannt ist, verdienen die Einbände zu Wagnerschen Opernpartituren wohl den Vorzug vor dem Versuch, das Aussehen Jahrhunderte alter, verstaubter Bände mit rostigen Beschlägen nachzuahmen.

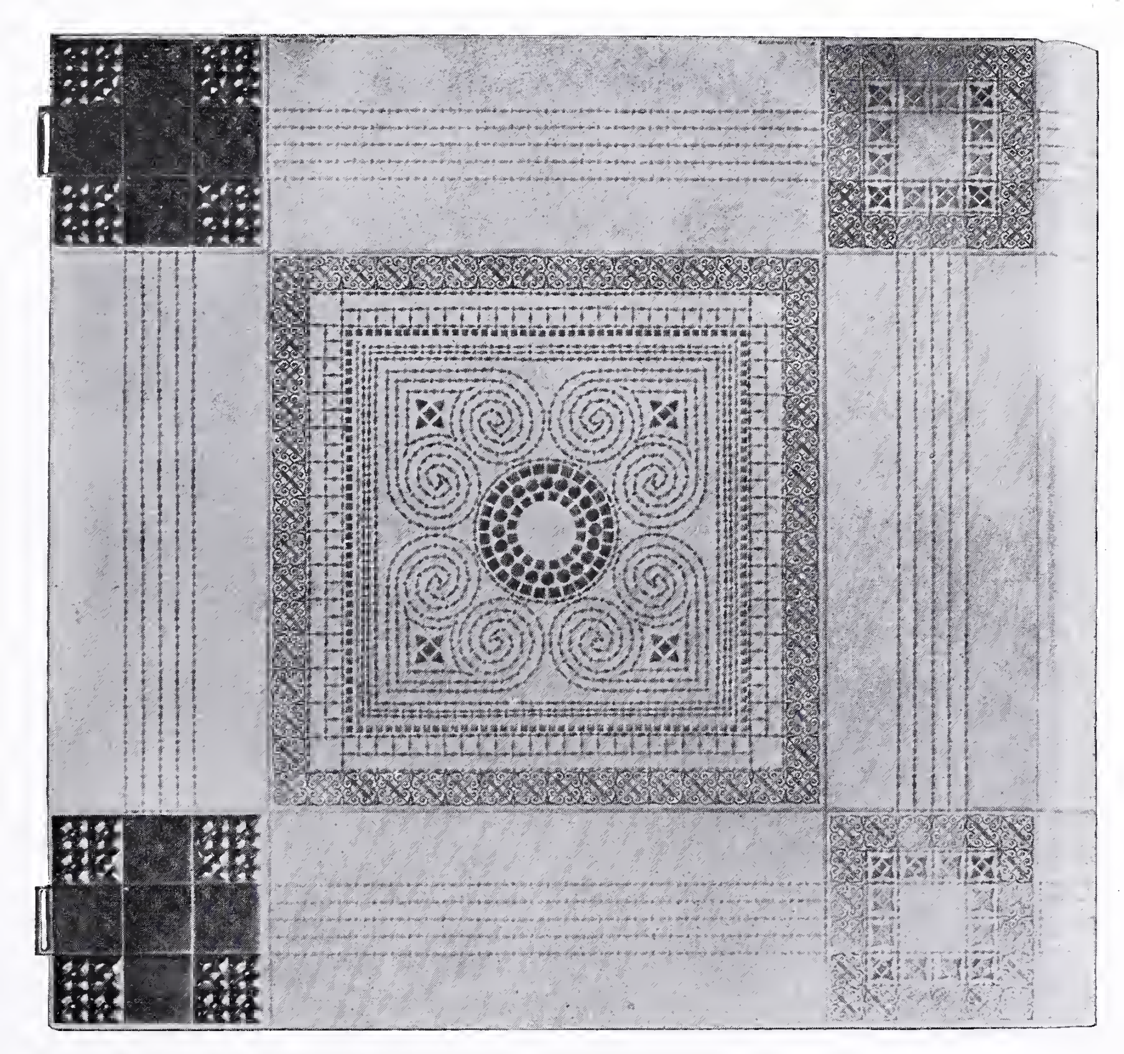
Aus *Österreich* haben nur die *Wiener Werkstätten* ausgestellt. Diese aber in einer Weise, die uns den Weg zeigt, auf dem ein völlig von der Vergangenheit losgelöster Buchstil sich entwickeln kann. Die eigentümlich kühle, fast abweisende Ornamentik dieser Gruppe Wiener Künstler ist bekannt. Da sie stets von vollendeter Technik und einem vornehmen Geschmack getragen ist und in vielen ihrer Äußerungen auch im Zusammenhang mit der gesamten modernen Wiener Raumkunst beurteilt sein will, so werden wir, auch wenn wir ihr fremd gegenüberstehen, ihr die hohe Anerkennung nicht versagen, deren eine zielbewußte, in sich geschlossene Kunstübung immer sicher ist.

WIENER WERKSTÄTTEN. GANZLEDRBAND MIT HANDVERGOLDUNG NACH ENTWURF VON ADOLF BOEHM
(Mit Genehmigung der »Deutsche Kunst und Dekoration«, Darmstadt)

Zum Schluß noch einige kurze Bemerkungen über die *Vorsatz-* und *Buntpapiere*, die von 36 Ausstellern eingesandt sind. Eine Hauptübersicht über alles, was die moderne Flächenkunst auf diesem Gebiete schafft, bietet die große Sammlung, die Hofrat *Bartsch* in Wien zur Verfügung gestellt hat. Unter den Produzenten selbst umfaßt eine Gruppe, vertreten durch die *Aschaffenburger* Aktiengesellschaft, *Haase* (Prag), *E. Hochdanz* (Stuttgart), die durch Lithographie hergestellten Muster, die fast ausnahmslos die moderne Richtung in spielender, auf geschmackvoller Verteilung von Linienzügen und Farbflecken beruhende Ornamentik zeigen. Einen besonderen, ausgezeichneten Platz nehmen unter diesen die mit japanischen Anklängen durch eine Art von Reservage-Technik hergestellten Papiere von Frau *Laura Lange* (München) ein.

Ungleich interessanter sind diejenigen Papiere, die in der alten, zu neuen Leistungen erweckten Technik der Färbung auf Kleistergrund beruhen. Diese Herstellungsart, die dem Muster viel von dem Reiz eines Natur- oder Zufallsproduktes gibt, führt in der Hand geschickter Arbeiter zu überraschenden Leistungen. *H. Niebler* (Regensburg), *Svoboda* (Prag), vor allem aber Frau *Lilly Behrens* (Düsseldorf) haben Kollektionen ausgestellt, deren Durchsicht ein kaum zu erschöpfendes Vergnügen an diesen sich nie wiederholenden Möglichkeiten einer improvisierten Formenwelt gewährt. Daß man diese Technik fast in das Bereich der Kunst erheben kann, beweisen die »Tunkbilderbücher« der *Wiener Werkstätten*, in denen geschickte Hände diese zufälligen Farbenflecke zu Blumen-, Vogel- und Schmetterlingsgestalten geformt haben.

Zahlreiche, meist von Damen herrührende Entwürfe zu Buntpapieren beweisen, wie weit der Wunsch, sich in künstlerischem Flächenschmuck zu betätigen, schon in diesen Kreisen sich verbreitet hat. Eine namentliche Aufzählung dieser Ausstellerinnen wird leider ebenso durch den Raum verboten, wie ein näheres Eingehen auf die Entwürfe für Bucheinbände (Frau *E. Schellbach*, Frl. *M. Dietze*, *Eug. Lindenberg*) und den interessanten Lehrgang seines Zeichenunterrichts für Buchbinder, den *F. Bosch*, Ravensberg ausstellt.



KARL SCHULTZE-DÜSSELDORF. GANZLEDERBAND, SCHWEINSLEDER MIT HANDVERGOLDUNG UND GETRIEBENEN METALLBESCHLÄGEN. ENTWURF VON F. H. EHMCKE-DÜSSELDORF

EIN MODERNER ZEITUNGSBAU

VON G. A. BAUMGÄRTNER

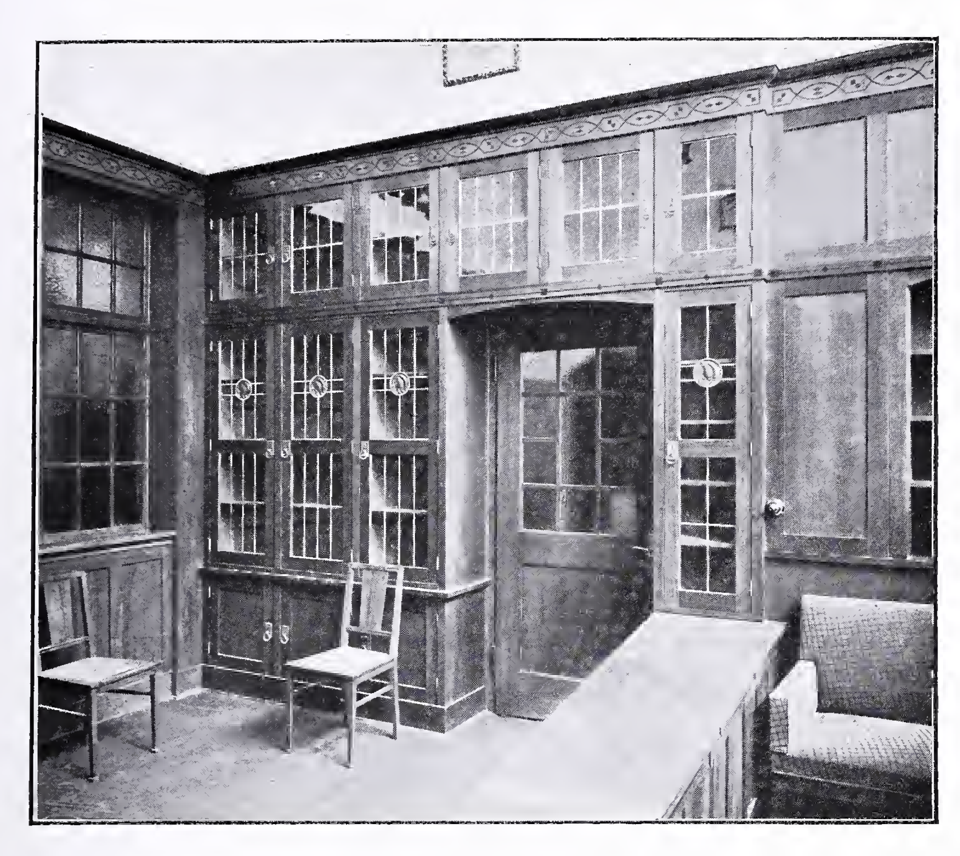
DER Verlag der Münchener Neuesten Nachrichten, der hervorragendsten Zeitung Süddeutschlands, sah sich veranlaßt zu bedeutender räumlicher Ausdehnung. Der bisherige Betriebsplatz im Färbergraben war nicht mehr weiterauszunützen; so hatte man sich denn entschlossen, in der bekannten altväterisch malerischen Sendlingerstraße aus dem Geschäftsblock der »M. N. N.« auszubrechen. Fünf Häuser an der Sendlingerstraße, die in ihrem rückwärtigen Trakt an die Hofbauten der Zeitung stießen, wurden aufgekauft und abgetragen. Dem Baumeister des Prinzregenten-Theaters zu München, der beiden monumentalen Warenhäuser Emden und Tietz, Prof. *Max Littmann*, ward die Aufgabe, die Lücke auszufüllen, dem Verlag, der Redaktion, der Expedition und der technischen Abteilung der »M. N. N.« ein neues Heim zu schaffen.

Nun das Werk vollendet steht, lobt es den Meister. War es schon schwer, einen entsprechenden Monumentalbau in die unregelmäßige Kurve der Sendlingerstraße hineinzukomponieren, der vollwertigen eigenen Charakter besitzen und doch kein Störenfried mit erdrückender Aufdringlichkeit im Einheitsbilde sein sollte, so hielt es noch viel schwerer, hinter eine glückliche Fassade praktische vielseitige Nutzräume so zu gruppieren, wie sie den Bedürfnissen einer weitverzweigten modernen Tageszeitung entsprechen. Durch eine kühne Neuerung hat sich der Architekt das volle Gelingen seiner Aufgabe gesichert; er legte den Setzerraum, der etwa 150 Arbeitskräfte samt Setzmaschinen, moderner Waschtoilette usw. aufzunehmen hatte, direkt in den vierten Stock des Hauses, in den als einzige weite Halle gebauten Dachraum, den Joche in gefälliger Eisenbetonkonstruktion in angenehm wirkenden Kurven überspannen. Frei ist da der Blick gegen Nordwesten; hoch über dem Dächermeer Münchens vermag das Auge zu streifen durch die Glaswände, die reflexefreies Licht durch den Setzersaal spielen lassen. Halb ist das Dach mit Glas bedeckt; die andere Hälfte, die gegen die Sendlingerstraße liegt, zeigt das Pultdach als Mittel des Hauses zur Bekrönung der die Fassade so wirksam gliedernden eckigen Erkertürme; die Ochsenaugen an den Türmen markieren hier die Südseite des Setzersaales, der von den beiden Dachvorspringern links und rechts weiteres Licht erhält. Im dritten Stock des Hauses, in dem ein breiter eleganter Korridor läuft, sind Redaktionsräume aufgemacht.

Überreich flutet das Licht in die schönen Zimmer, die praktisch und doch köstlich dabei ausgestattet sind durch Erzeugnisse des modernen Kunstgewerbes; ein reizendes Erkerzimmer, nach Entwürfen von *Niemeyer,* ein zweifenstriges großes Zimmer daneben nach Entwürfen von *Karl Bertsch* sind von den Werkstätten für Wohnungseinrichtungen hergestellt. Überaus gemütlich ist ein weiteres Redaktionszimmer mit anstoßendem Bibliotheksraum (Turmzimmer) in lichter Wandtäfelung von der Firma *Pössenbacher. Bruno Paul* hat das in der Front anstoßende zweite Turmzimmer und die Stube daneben ruhig und vornehm möbliert; *Beckerath* lieh dem letzten Zimmer in der Reihe seine Kunst und stattete den Erker gar wohnlich aus; auch ein weiteres Redaktionszimmer von *Karl Bertsch* verdient alle Anerkennung, ebenso der kleine Konferenzsaal von *Ballin.* Als besonders hervorragend in der Reihe der vielen Räume, die der ebenfalls für Redaktionsdienst eingerichtete zweite Stock des Hauses und der vom Verlag der »M. N. N.« beanspruchte erste Stock umfassen, ist der große Konferenz- und Repräsentationssaal, eine Meisterschöpfung angewandter Kunst, zu nennen, die von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk nach Entwürfen von *Bruno Paul* ausgeführt worden ist.



FASSADE DER MÜNCHENER NEUESTEN NACHRICHTEN
ENTWURF HEILMANN & LITTMANN



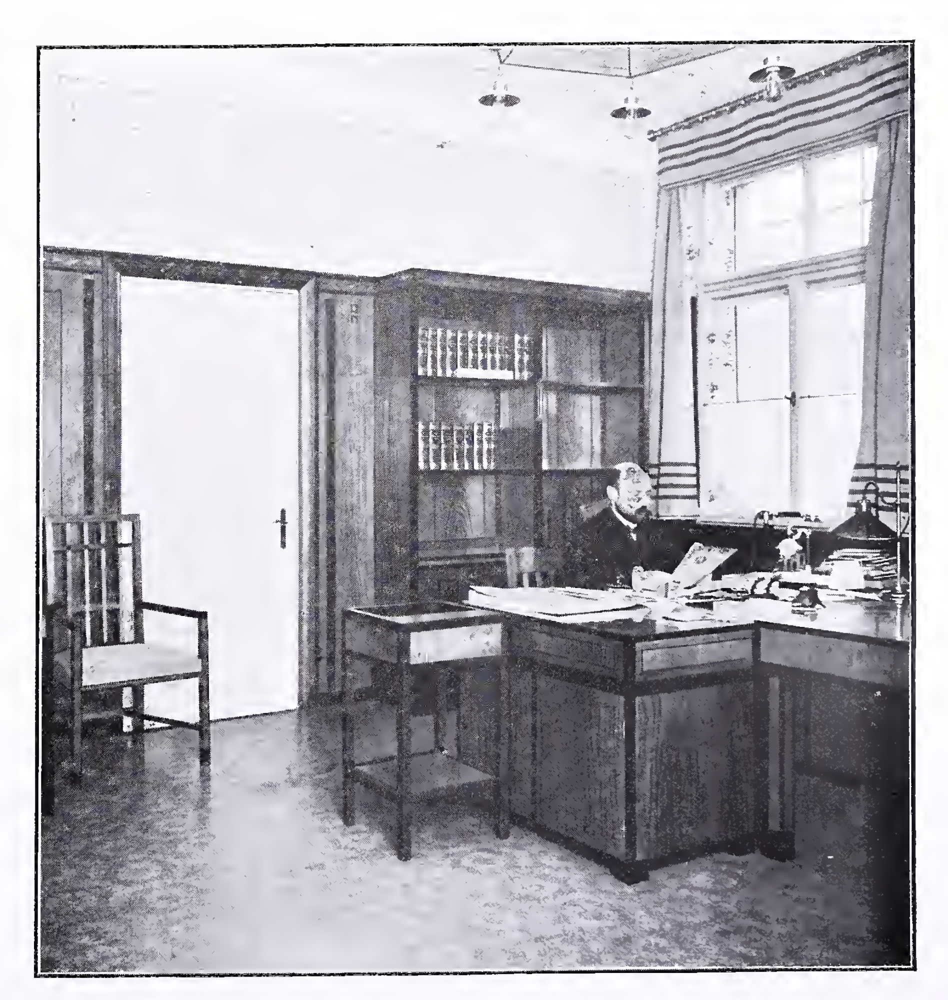
LADEN DER DRUCKEREI KNORR & HIRTH
ENTWURF HEILMANN & LITTMANN, AUSFÜHRUNG PÖSSENBACHER

Wie dem Baumeister, der eine für München völlig neue Aufgabe vor sich sah, die in ihren auswärtigen Beispielen fast ausnahmslos mit nüchterner, rein geschäftlicher Art gelöst wurde, ohne künstlerische Versuche, und wie er sie einzigartig zur Ehre Münchens und seiner Kunst vollendete, so haben auch die Münchener Vertreter des modernen Kunstgewerbes geradezu überraschend gezeigt, daß man Betriebsräume wie die geschäftigen Redaktionen einer Tageszeitung, praktisch und doch hochkünstlerisch, vornehm und intim ausstatten kann.

Dieser wohlgelungene Versuch wird sicher Schule machen, gleich der aparten Bauanlage des Architekten, der in der Bogenhalle des Parterre, die die Expedition aufnahm, sein hervorragendstes Stück der Innenarchitektur geschaffen hat. Hohe, durch die Bogenfenster der Hofseite mit hellem Licht erfüllte Gewölbe spannen sich über den ganzen übersichtlich geordneten Schalterkomplex und bringen die Eisenbetonkonstruktion, aus der das ganze Haus besteht, unmittelbar zur Geltung. Tische, Stühle und Bänke, zum Teil in gemütlicher Nische, lassen hier bequem das Geschäftliche erledigen. Metallene Aufsatzschranken der Schalter, eisengehämmerte Beleuchtungskörper, blaue Kachelverkleidung an den Trägern (ebenso ist der feudale Treppenaufgang zu den oberen Stockwerken behandelt), farbiges Holzwerk an Türen und Möbeln (von Pössenbacher) werfen einen warmen Ton in das Weiß der Gewölbe, die sich nach der Seite fortsetzen in Bureau-Räumlichkeiten usw.

Freiweg von der Straße ist die durch einen Windfang, eine eigentliche Vorhalle abgeschlossene Geschäftshalle zugänglich, unter der Lagerkeller für Papier, das Kesselhaus usw. für den Betrieb der drei Fahrstühle usw. sich finden. An den Neubau schließen sich im Hofe, organisch an den beiden Seiten verbunden, die renovierten zum Neubau gestimmten älteren Bauwerke der »M. N. N.«, Jugend, Maschinenräume, Akzidenzdruckerei usw. an, die die Ausdehnung eines ganzen Häuserviertels beanspruchen.

Die Schauseite des neuen, von der bekannten Baufirma Heilmann & Littmann aufgeführten Monumentalbaues dünkt uns in ihrer Anlage sehr glücklich. Kräftige unter Bogen gesetzte Pfeiler gliedern links und rechts von der offenen Bogenhalle die ruhige



ZIMMER DES CHEFREDAKTEURS
ENTWURF ARCHITEKT SCHLÖSSER, AUSFÜHRUNG BALLIN

Fassade. In das Halbgeschoß sind Steinpfeiler gebettet mit plastischen Putten; aus diesem Geschoß steigen die mittleren in den Fenstersäulen etwas zu leicht geratenen Erkertürme und die beiden seitlichen Ausbuchtungen, die Frontflügel auf, die mit den ersteren zusammen eine dreiteilige Balkonterrasse ermöglichten. Hier ist der wirksamste dekorative Zug angebracht: eine durchbrochene Barockbalustrade, deren Pfeiler Blumenkörbe tragen, die mit in leichter Schwingung laufenden kräftigen Girlanden unter sich verbunden sind. Die großen drei Gittertore in ihrer schönen Struktur (ausgeführt von Kunstschmied E. Häusner) und originelle Anordnung der Butzenscheiben an den mächtigen Rundfenstern des unteren Teils der Fassade geben der schönen Architektur des mustergültigen Hauses in graugelbem Kalkstein (Steinmetzarbeiten Eder & Grohmann; Bildhauerarbeiten Jul. Seidler [Entwurf und Modelle]; F. Enderle [Ausführung]) in Verbindung mit dem plastischen Schmuck ein vornehm würdiges Aussehen. Schöne Heimatkunst möchten wir es nennen mit besonderem Hinblick auf das Münchner Kindl, das vom Giebel am Mittelfelde des Monumentalbaues herniederschaut und einem hervorragenden Werke Wahrzeichen ist.



EXPEDITIONSHALLE DER MÜNCHENER NEUESTEN NACHRICHTEN
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG HEILMANN & LITTMANN

ZWEI LEIPZIGER WETTBEWERBE

In den letzten Monaten sind in Leipzig zwei Wettbewerbe zum Austrag gekommen, welche auch außerhalb der Grenzen der Stadt Interesse erregen dürften, obwohl die Beteiligung auf in Leipzig ansässige Architekten beschränkt war. Diese hier schon mehrfach geübte Beschränkung ist lobenswert und sticht vorteilhaft ab von der Gepflogenheit vieler anderer Städte und Gemeinden, welche selbst bei kleinen Bauaufgaben, deren Lösung keinerlei besondere Schwierigkeiten bereitet und trotzdem oft nur geringe Beträge für Preise und Ankäufe verfügbar sind, die ganze deutsche Architektenschaft in Bewegung setzen und eine Massenproduktion von Projekten veranlassen, die in gar keinem Verhältnis zur Bauaufgabe steht. In Anbetracht der Unsumme zwecklos vergeudeter Zeit und Arbeitskraft muß jede überflüssige Massenbeteiligung an Wettbewerben als bedauerlicher Mißstand bezeichnet werden, zumal auch in solchen Fällen den Preisrichtern eine Herkulesarbeit erwächst und oft gute Lösungen in der Sintflut mittelmäßiger und minderwertiger Arbeiten rettungslos versinken, da eine genauere Prüfung und Abwägung schlechterdings unmöglich wird.

Eine Beschränkung der Beteiligung war in den vorliegenden Fällen umsomehr geboten, als es sich um die Bebauung zweier höchst wertvoller Plätze im Inneren der Stadt in der Nähe hervorragender alter Bauten handelte. Sowohl aus diesem Grunde wie auch zur Erfüllung der besonderen Anforderungen der Programme wurde eine äußerst genaue Kenntnis der örtlichen Verhältnisse und Bauvorschriften, ein Einleben und liebevolles Versenken in das Milieu erforderlich, in dem die neuen Schöpfungen bodenständig wurzeln sollen, und hierfür konnten vornehmlich nur heimische Architekten in Betracht kommen. Da Leipzig eine Reihe hochbedeutender Baukünstler besitzt, so war zu erwarten, daß die Beteiligung an den Wettbewerben eine befriedigende sein würde. Das Ergebnis hat gezeigt, daß dieser Erwartung entsprochen worden ist, sowohl was die Quantität als Qualität der eingereichten Entwürfe anlangt.

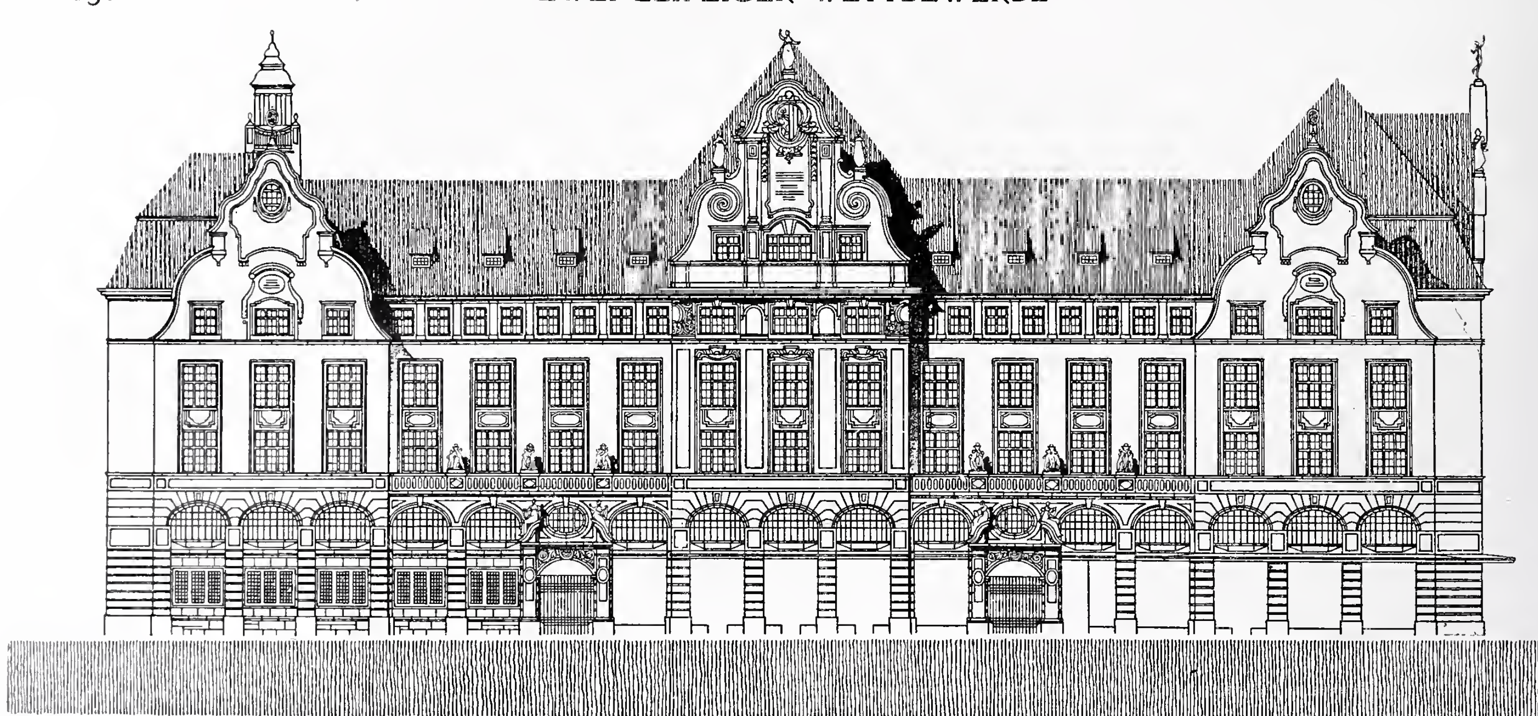
Bei dem Mitte Dezember 1905 entschiedenen Wettbewerb zur Erlangung von Plänen für die Erbauung eines Geschäfts- und Wohnhauses (gewöhnlich Meßpalast genannt) auf dem zwischen der Grimmaischenstraße, dem Salzgäßchen, der Reichsstraße und dem Naschmarkt belegenen Baublock waren 36 Entwürfe eingegangen. Von diesen wurden fünf mit Preisen bedacht und drei angekauft. Es erhielten den I. Preis (5000 M.) die Architekten Baurat Weidenbach und Tschammer, den II. Preis (3000 M.) Architekt Herold, je die Hälfte des III. und IV. Preises (1625 M.) Architekt Lucht und Architekt Herold, den V. Preis (750 M). die Architekten Leopold und Alfred Stentzler. Angekauft für je 500 M. wurden die Entwürfe der Architekten Reichel und Kühn, Alfred Müller und Kösser.

Bei dem Ende Februar 1906 entschiedenen Wettbewerb, welcher die Bebauung des Geländes am ehemaligen Töpferplatz mit Wohn- und Geschäftshäusern betraf, wurden 27 Entwürfe eingereicht, von denen vier preisgekrönt und zwei angekauft werden konnten. Es erhielten den I. Preis (3500 M.) die Architekten Baurat Weidenbach und Tschammer, den II. Preis (2500 M.) Architekt Herold, den III. und IV. Preis (je 2000 M.) Architekt Wiesinger und Architekt Herold. Angekauft für je 800 M. wurden die Projekte der Architekten Müller und Seifert und des Architekten Lucht.

Mithin stellte sich die überraschende Tatsache heraus, daß bei beiden Wettbewerben annähernd dieselben Architekten Preisträger wurden. Es ist ein erfreulicher Erfolg, daß die Architekten Weidenbach und Tschammer, deren



MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN: BIBLIOTHEK DER REDAKTION
ENTW.: ARCHITEKT SCHLÖSSER (HEILMANN & LITTMANN) AUSFÜHR.: PÖSSENBACHER



WETTBEWERB FÜR DEN NASCHMARKT. PREISGEKRÖNTER ENTWURF DER ARCHITEKTEN WEIDENBACH & TSCHAMMER »AM NASCHMARKT«

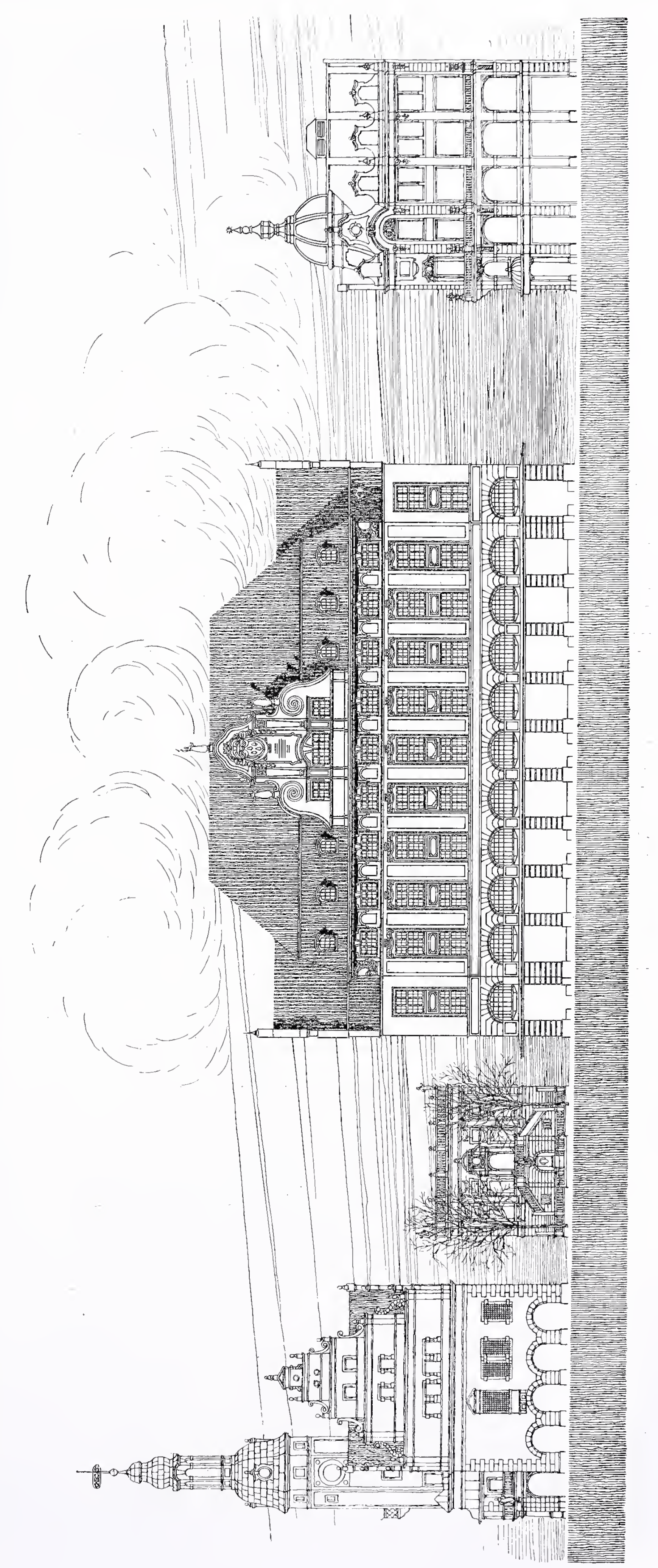
Entwürfe für die 1. Konkurrenz hier wiedergegeben werden, beide Male den ersten Preis davontrugen, es verdient aber ebensosehr Anerkennung, daß Architekt Herold bei beiden Wettbewerben mit je zwei Projekten vertreten war und hierfür beide Male einen zweiten und vierten Preis erhalten konnte.

Wenn nun in eine Besprechung des erstgenannten Wettbewerbes eingetreten werden soll, so ist für die Würdigung der Meßpalastentwürfe nötig, zunächst den in Betracht kommenden Bauplatz, seine seitherige Bebauung und seine Umgebung etwas näher anzusehen, da diese von größtem Einfluß auf die Gestaltung der Neuanlage sein müssen, soll nicht das schöne alte Stadtbild in unerwünschter Weise verändert werden. Es ist historischer Boden, der hier in Frage kommt, denn der Baublock ist im Osten von der Reichsstraße, das ist die alte via imperii oder Reichsmeßstraße, begrenzt, die wohl neben der sie rechtwinklig schneidenden Grimmaischen Straße, welche die südliche Grenze des Baublockes bildet, als der älteste Straßenzug Leipzigs angesehen werden muß. Hier liegt der Burgkeller, ein 1560—1578 erbautes stattliches Gebäude mit interessantem Giebel, der leider nun dem Untergang geweiht ist, da die geplante Straßenverbreiterung den Abbruch unvermeidlich macht. Es wäre wünschenswert, wenn seine Erhaltung durch Aufbau an anderer Stelle möglich würde. Auf der Westseite schließt sich an den Baublock der Naschmarkt an, der von der 1678—1687 erbauten Börse und dem 1556—1558 von Hieronymus Lotter errichteten Rathaus umgeben wird. Beide historisch und künstlerisch so außerordentlich wertvollen Gebäude beherrschen jetzt den Naschmarkt und bilden im Verein mit der bewegteren Gebäudegruppe der Ostseite und dem an der Grimmaischen Straße liegenden weltbekannten »Auerbachs Hof« ein höchst reizvolles Städtebild. Dasselbe gewinnt noch an Anziehung durch eine Gruppe alter Bäume, die das neuerrichtete Denkmal des jungen Goethe umgeben und durch ein altes von zwei ehernen Löwen flankiertes Brunnenhäuschen, welches den Platz von dem regen Verkehr der Grimmaischen Straße abschließt. Wir finden hier im Mittelpunkt der Stadt unmittelbar an der belebtesten Verkehrsader ein Fleckchen von so fein poetischer Stimmung und so eigenartigem Reiz, daß der lebhafteste Wunsch bestehen muß, diesen Platz in seiner schönen, ruhigen Wirkung zu erhalten. Hierauf die größte Rücksicht zu nehmen war bei Gestaltung des Neubaues unbedingt geboten. Man möchte wünschen, daß auch in Zukunft der Naschmarkt ein buen retiro mitten im Großstadtgetriebe sein möge, daß er auch ferner von der Grimmaischen Straße etwa durch eine Balustrade in Verbindung mit Bänken und einem Brunnen abgeschlossen würde, falls die alte Plumpe nicht mehr als zeitgemäß betrachtet wird. Die Platzfläche sollte nicht durch Fahrstraßen und einen mühsam gepflegten Rasenplatz mit Blumenrabatten zerteilt werden, der inmitten der hohen Häuser doch nur ein kümmerliches Dasein fristen kann, sondern einen einheitlichen Belag von Steinplatten erhalten. Wenn dann an schönen Sommerabenden dem Burgkellerwirt gestattet würde, Tische und Bänke herauszustellen und der Bürger sich nach des Tages Arbeit hier am frischen Trunk laben könnte, wenn das Rauschen des Brunnens sich melodisch mit dem Zwitschern der Vögel in den alten Baumkronen mischt, zwischendurch ein paar fröhliche Musikanten (keine Militärmusik mit Pauken und Trompeten) Volksliederweisen ertönen lassen und von den ehrwürdigen Bauten ringsumher ein Flüstern und Raunen von der Vergangenheit, ein verklärender Hauch von Harmonie und Schönheit auszugehen scheint, dann würde hier im künstlerisch-architektonischen Rahmen eine Stätte traulichen Volkslebens erstehen, die einen Ausgangspunkt zur Belebung des Empfindens für Volkspoesie und Heimatkunst bilden könnte.

Sollen diese verlockenden Zukunftsbilder jemals zur schönen Wirklichkeit werden, so muß man vor allem vermeiden, den Meßverkehr durch Anlegung von Ein- oder Ausfahrten auf den Naschmarkt zu lenken, es muß ferner die Architektur des Neubaues so gestaltet werden, daß sie sich derjenigen des Rathauses und der Börse möglichst unterordnet und müssen schließlich auch die Größen- und Massenverhältnisse für eine intimere Wirkung an dem ziemlich kleinen Platz berechnet werden, um denselben

nicht zu erdrücken. Wäre in dem Wettbewerbsprogramm ein Hinweis auf diese Punkte vorhanden gewesen, so würde denselben vermutlich mehr Rechnung getragen worden sein, als es leider bei vielen Entwürfen der Fall ist.

Man kann zwei Gruppen unterscheiden. Die einen haben, auf einer in Wahrheit wohl nebensächlichen Bestimmung des Programms fußend, wonach eine Teilung der gesamten Anlage in mehrere Häuser sich später leicht ermöglichen lassen soll, eine Zerlegung des Gebäudes in scharf getrennte Teile vorgenommen und dies auch äußerlich in der architektonischen Gestaltung zum Ausdruck gebracht. Sie haben sich dabei zum Teil der bestehenden Bebauung anzupassen gesucht, wohl in der Meinung, so am sichersten das schöne alte Stadtbild zu erhalten. Bei einem Entwurf ist sogar eine Wiederverwendung des erwähnten Burgkellergiebels an selber Stelle ins Auge gefaßt worden. So löblich diese Absichten an und für sich sind, so muß im vorliegenden Falle die Berechtigung ihrer Ausführung verneint werden. Es widerspricht den Grundsätzen moderner Architektur, ein Gebäude, welches trotz der erwähnten Bestimmung ein einheitliches, von einem Gedanken beherrschtes Ganzes sein muß, als ein Konglomerat mehrerer, voneinander unabhängiger Teile zu bilden. Es ist ein Archaismus beziehentlich auch Anachronismus sondersgleichen, jedes der so entstehenden Einzelhäuser in einer besonderen Stilrichtung zu entwerfen und so den Anschein zu erwecken, daß jede der in Wahrheit gleichzeitig entstandenen Architekturen in einem anderen Jahrhundert geschaffen wurde. Es muß überhaupt gefordert werden, daß ein derartiger Monumentalbau, in dem sich modernes Geschäftsleben abspielen soll, auch in seiner inneren wie äußeren Gestaltung diesen Zweck klar zum Ausdruck bringe. Ein Gebäude kann sehr wohl modernen Geist wiederspiegeln, in modernen Formen gehalten sein und sich doch glücklich und harmonisch in eine altertümliche Umgebung einfügen. Eine zweite Gruppe von Arbeiten hat diesen Forderungen zu entsprechen gesucht. Zu derselben gehört auch der abgebildete, mit dem ersten Preis gekrönte Entwurf. Seine Grundrißbildung ist sehr klar und zweckmäßig, die äußere Formensprache der Umgebung gut angepaßt und dabei doch in modernem Sinne entwickelt. Allerdings kann die Befürchtung nicht unterdrückt werden, daß die Massenwirkung des Gebäudes und der Maßstab der Giebel für Naschmarkt, Rathaus und Börse etwas zu wuchtig ist, auch erscheint die akademische Achsenteilung mit Rücksicht auf das beschränkte Gesichtsfeld nicht ganz berechtigt — eine etwas bewegtere Gruppierung dürfte mehr am Platze sein. Bedauerlich ist es ferner, daß gerade bei diesem sonst so trefflichen Entwurfe auf eine Fernhaltung des Verkehrs vom Naschmarkt gar keine Rücksicht genommen wurde. Gegenstand fernerer Erwägung möchte es sein, ob nicht wenigstens ein Raum der Gastwirtschaft nach dem Naschmarkt hinauszulegen und die hier geplanten Läden nicht vorteilhafter an der belebteren Reichsstraße anzuordnen wären, weiterhin ob nicht für einen direckten Zugang von der Grimmaischen Straße zu den Treppen, welche nach den hier liegenden Geschäftsräumen führen, doch etwas von dem allerdings sehr kostbaren Ladenraum geopfert



WETTBEWERB FÜR DEN NASCHMARKT. PREISGEKRÖNTER ENTWURF DER ARCHITEKTEN WEIDENBACH & TSCHAMMER. AN DER GRIMMAISCHEN STRASSE



PORZELLANSERVICE VON HERTWIG-MÖHRENBACH, AUSGEFÜHRT VON ZEH, SCHERZER & CO., REHAU, BAYERN
FARBEN: RUBINROT-TANNENGRÜN

werden könnte. Das sind aber alles Einzelheiten, die den Wert des Entwurfes als künstlerisch reife Arbeit nicht beeinträchtigen können.

Es ist aber zu hoffen, daß auch bei diesem Wettbewerb der Standpunkt maßgebend sein wird, daß nicht nur ein sofort zur Ausführung geeigneter Entwurf, sondern vor allem der Baukünstler gefunden werden soll, in dessen Hände die weitere Durchführung der Bauaufgabe vertrauensvoll gelegt werden kann und der bei erneuter Bearbeitung alle Abänderungen vornehmen wird, die ein vertieftes Studium aller in Rücksicht zu ziehenden Faktoren naturgemäß wünschenswert erscheinen läßt.

Wir wenden uns nun zur Besprechung des zweiten Wettbewerbes, der die Erlangung von Vorentwürfen für eine einheitliche künstlerische Ausgestaltung der Bebauung des in drei Baublocks geteilten Geländes zwischen der kleinen Fleischergasse, dem Matthäikirchhof, dem Thomasring und dem verlängerten Barfußgäßchen bezweckt. Dieser Wettbewerb ist für Leipzig insofern von besonderer Bedeutung, weil er der erste Versuch der Stadtbehörde ist, auf diesem Wege die künstlerische Entwickelung des Stadtbildes in bezug auf die Privatbautätigkeit zu beeinflussen. Daß hierfür eine starke Notwendigkeit vorliegt, ist eine beklagenswerte Folge unserer, zumal was die bildenden Künste anlangt, tiefstehenden ästhetischen Kultur. Unser schönes altes Stadtbild ist aufs äußerste gefährdet, denn der Abbruchsteufel räumt im Inneren der Stadt mit den wertvollen alten Häusern schonungslos auf, ohne daß ein gleichwertiger, sich harmonisch einfügender Ersatz ersteht. Schauder ergreift den ahnungslosen Wanderer, der sich z. B. der Stätte nähert, wo einst das sogenannte römische Haus gestanden, das eine Zierde und Sehenswürdigkeit Leipzigs, ein künstlerischer Mittelpunkt seiner bedeutendsten Geister gewesen ist. Was hier Unverständnis und Spekulationsgeist verbrochen haben, läßt die Notwendigkeit einer behördlichen Einwirkung im höchsten Maße begründet erscheinen. Auch die Neubauten, welche in nächster Nähe des für den Wettbewerb in Frage kommenden Geländes am Thomasring unter der Ägide der Immobiliengesellschaft errichtet wurden, können nur zum geringeren Teil als eine erfreuliche architektonische Bereicherung des Stadtbildes gelten. Das Vorgehen der Stadtbehörde ist daher aufs freudigste zu begrüßen, aber man muß bedauern, daß es nicht unter günstigeren Auspizien geschehen ist. Einige Bestimmungen des Wettbewerbprogramms, vor allem aber der ihm zu Grunde liegende, durch Ortsgesetz festgesetzte Bebauungsplan geben zu sehr starken Bedenken und Widersprüchen Anlaß. Dieser Bebauungsplan, welcher ohne Mitwirkung künstlerisch gebildeter Fachleute entworfen wurde, läßt alle Fortschritte moderner Städtebaukunst unberücksichtigt. Er erschwert eine höheren künstlerischen Ansprüchen genügende Lösung ungemein, ja macht sie nahezu unmöglich. Es ist bezeichnend, daß auch die Preisrichter die ungünstige Gestaltung des Bebauungsplanes anerkannten und selbst Abänderungsvorschläge in einer Skizze niederlegten, welche ohne Veränderung der geplanten Straßenzüge doch ganz wesentliche Verbesserungen bringt. Es gibt zu denken, daß vom Vorstand des Hochbauamtes, Herrn Stadtbaurat Scharenberg, gemeinsam mit dem Architekten Hacker ein Entwurf außer Wettbewerb angefertigt wurde, der ebenfalls eine anderweite Grundrißgestaltung vorschlägt und der von den Preisrichtern in erster Linie für die Ausführung empfohlen wurde. Man kann ferner feststellen, daß bei den preisgekrönten Entwürfen meist gerade durch eine innerhalb der zulässigen Grenzen angenommene Veränderung der Baufluchten, durch Einrückung der Ecken, Überbauung der Straßen usw. eine vorteilhafte Wirkung erzielt worden ist. Dies trifft vor allem für die Arbeiten des Architekten Herold zu, während die Architekten Weidenbach und Tschammer sich im allgemeinen streng an das Programm gehalten, aber in einer Variante beachtenswerte Vorschläge für eine andere Gestaltung des Lageplanes gemacht haben. Aus alledem geht hervor, daß es richtiger gewesen wäre, die Aufteilung des Geländes und Anlage der Straßenzüge und Baublocks überhaupt nicht von vornherein festzulegen, sondern ebenfalls zum Gegenstand des Wettbewerbes zu machen. Es würde dies für das Ergebnis sicherlich von Vorteil gewesen sein, denn einerseits haben sich mehrere bedeutende Architekten durch diese ungünstigen Vorbedingungen von einer Beteiligung abhalten lassen, während sie anderen offenbar zum Hemmschuh bei der Bearbeitung geworden sind.

Hierzu kommt aber noch ein weiterer Punkt. Die Grundrißbildung der projektierten Wohnhäuser läßt in den allermeisten Fällen eine erfreuliche Entwickelung vermissen. Wir finden fast überall die übliche Dreiteilung mit dem unschönen dunklen Korridor in der Mitte. Nur selten ist versucht worden, demselben direkt Licht und Luft zuzuführen und eine gefälligere Form zu geben, eine Diele anzuordnen oder eine andere ansprechendere Raumdisposition zu treffen. Im Programm ist zwar für die Fassadenbildung auf die Bauten aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts hingewiesen, bezüglich der Grundrißbildung fehlt aber jeder Wunsch oder Hinweis. Gerade aber bei den Bürgerhäusern jener Zeitperiode bemerken wir in ihrer Art meisterhafte, den heute gebräuchlichen weit überlegene Grundrißlösungen. Wenn nun an diesem Rückschritt zweifellos außer den veränderten wirtschaftlichen Verhältnissen die einengenden



PORZELLANSERVICE VON HERTWIG-MÖHRENBACH, AUSGEFÜHRT VON ZEH, SCHERZER &CO., REHAU, BAYERN
FARBEN: RUBINROT-TANNENGRÜN

baugesetzlichen Bestimmungen und die manchmal zu weit gehenden Forderungen der Hygiene schuld tragen, so sind doch auch die Bebauungspläne des 19. Jahrhunderts mit ihrer schematischen Festsetzung der Baublöcke, Baufluchten und Parzellen nicht ohne wesentlichen Einfluß geblieben. Es wäre daher wünschenswert gewesen, wenn man in dem vorliegenden Falle den Versuch gemacht hätte, durch einen vom Architekten nach künstlerischen Grundsätzen entworfenen und größere Freiheit gewährenden Bebauungsplan auch eine bessere Gestaltung der Mietwohnungsgrundrisse zu erzielen.

Was nun die Fassadenbildung anlangt, so ist im Programm gesagt: »Eine bestimmte Stilrichtung wird nicht vorgeschrieben, doch wird den Bewerbern anheimgegeben, das Äußere der Gebäude nach Möglichkeit in Anlehnung an die Formensprache der Leipziger Bauten aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts zu gestalten.« Ein direkter Zwang ist also nicht ausgeübt worden, der Wunsch ist aber fast allen Preisbewerbern Befehl gewesen. Auch läßt sich aus dem Urteil der Preisrichter ersehen, daß sie bei ihrer Entscheidung auf die Erfüllung dieser Bedingung großen Wert gelegt haben. Das ist in mehrfacher Hinsicht bedauerlich. Es ist in dieser Abhandlung schon einmal von unangebrachtem Archaismus die Rede gewesen; das dort Gesagte kann mutatis mutandis auch hier gelten. Es soll aber noch Folgendes bemerkt werden. Wir haben zurzeit noch keinen einheitlichen und allgemein anerkannten neuen Stil, wir können aber bei einer Reihe von Architekten einen persönlichen Stil beobachten, der viel Neues und Eigenartiges enthält und auf bisher unbekannte Möglichkeiten hinweist. Man darf nun wohl annehmen, daß der Weg zu dem so heißersehnten neuen allgemeinen Stil nur über den persönlichen Stil führen kann, indem besonders starke und bahnbrechende Geister eine Beeinflussung des Geschmacks in einer gewissen Richtung erzwingen, wie wir es z. B. bei dem Wiener Otto Wagner gesehen haben. Die Entwickelung des Persönlichen, das Ausreifen von Naturen, die neue Wege finden, muß uns daher ganz besonders am Herzen liegen. Hiermit ist es aber unvereinbar, wenn durch eine Bestimmung wie die erwähnte das Schaffen der Architekten in eine bestimmte archaistische Stilrichtung gedrängt werden soll. Es ist ja heutzutage Mode, daß ein Architekt in allen Stilarten zu Hause ist, als ein erfreulicher Zustand kann das aber nach den vorstehenden Erwägungen nicht betrachtet werden, wenn es auch für das »Geschäft« von Vorteil sein mag. Wer wie ein Chamäleon in allen Farben schillert, wird kaum in *einer* Farbe tonangebend sein können. Wir sehen ja auch bei einer ganzen Anzahl von Entwürfen, wie die Verfasser sich krampfhaft bemüht haben, den auf das Leipziger Barock gestimmten Lokalton zu treffen. Was ist dabei herausgekommen: ein paar hübsche Einzelheiten und viel Langeweile. Nun sind ja gewiß auch einige recht gute Sachen dabei und verdient vor allem das mit dem ersten Preis gekrönte hier abgebildete Projekt in architektonischer Beziehung alles Lob. Die vornehme Ruhe und schlichte Schönheit der Fassaden berührt außerordentlich wohltuend, wenn wir sie mit den unruhigen und überladenen Architekturen vergleichen, die an den meisten der in letzter Zeit im Innern der Stadt entstandenen Neubauten zu sehen sind. Man kann sich aber einer lebhaften Befürchtung nicht erwehren, daß bei der Ausführung auch der besten Projekte Enttäuschungen entstehen werden. Es ist nämlich zu berücksichtigen, daß nach den Angaben des Programms dem Käufer eines Bauplatzes zwar der Vorentwurf als Unterlage für den endgültigen Bauplan vorgelegt werden soll, daß sich der Rat auch die Beurteilung und Genehmigung der zur Ausführung bestimmten Fassaden vorbehält, daß aber kein Bauherr verpflichtet ist, den Verfasser des Vorentwurfs mit der Anfertigung der Baupläne oder der Bauleitung zu beauftragen oder überhaupt einen anerkannten Architekten zur Ausführung zuzuziehen. Nach den Erfahrungen, die anderwärts in ähnlichen Fällen gemacht worden sind, kann man annehmen, daß auch hier die befähigte Architektenschaft ausgeschaltet wird. Wenn aber minderwertige Kräfte oder Bauunternehmer, die vornehmlich in Frage kommen werden, am Werke sind, dann kann man für die Ausführung auch der schönsten Projekte nur das Schlimmste befürchten.

Soll also die der Ausschreibung des Wettbewerbs zu grunde liegende Absicht wirklich ein erfreuliches Ergebnis zeitigen, so ist neben einer Umgestaltung des Bebauungsplanes vor allem nötig, auch an die endgültigen Baupläne sehr hohe künstlerische Anforderungen zu stellen und für die Ausführung derselben sehr strenge Vorschriften zu machen, womöglich für dieselbe die Beteiligung eines der Preisträger vorzuschreiben, zum mindesten aber eines Architekten, der bereits nennenswerte künstlerische Leistungen aufweisen kann.

Wenn infolge einer solchen Bestimmung natürlich der Verkauf der Plätze sich schwieriger gestaltet und auch der Erlös vermutlich geringer sein wird, so dürfte das gebrachte Opfer sich reichlich lohnen, nicht nur durch die auf diese Weise erzielte wertvolle künstlerische Bereicherung des Stadtbildes und die hierdurch erzeugten ästhetischen Werte, sondern auch in ideeller Beziehung durch Schaffung eines mustergiltigen Verfahrens, welches vorbildlich und fruchtbringend wirken kann. *J. Baer.*

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

EIN TRINKPOKAL VON HANS ZEISSIG

In eigenartiger Weise hat der junge Leipziger Bildhauer Hans Zeißig in einem köstlichen Werk edler Kleinplastik die Aufgabe gelöst, einen Familienpokal aus Silber zu schaffen, der gleichzeitig durch seine reizvolle Symbolik wie durch die außerordentlich geschickte Art der Komposition das Interesse weiter Kreise beanspruchen darf. Der Künstler hat hier zum erstenmal eine Lösung versucht, die der häufig als störend empfundenen Schwere eines solchen zum Umtrunk bestimmten Stückes aus dem Wege geht, ohne daß darunter die Idee des Familienbechers, der an der Tafel nach altgermanischem Brauch die Runde machen soll, gelitten hätte. Der Bildhauer hat keinen Prunkpokal in herkömmlicher Form geschaffen, sondern das reine Kunstwerk verkörpert sich allein in dem prächtigen Gehäuse, das den Pokal in Becherform aus glattem massivem Silber in sich schließt. Das ist eine außerordentlich geistvolle und technisch neue Lösung des Motivs. Die Arbeit wurde auf Bestellung für einen Leipziger Großindustriellen verfertigt und ist ein Geschenk der Eltern an die Kinder. Es soll sich als Erinnerungsstück durch die Generationen hindurch forterben. Zwölf Pfund Altsilber sind allein in diesem Prachtstück verarbeitet worden, das, wenn man daraus einen einzigen Pokal gefertigt haben würde, kaum zum Umtrunk an der Tafel geeignet wäre. Die äußere Form des Werkes erinnert an die eines hohen Gosenglases. In dem prunkvollen Gehäuse hat der Künstler poetisch die Idee der Familie verkörpert. Drei wundervolle, weich modellierte Reliefs an der unteren Hälfte in der Mitte der Rundung symbolisieren in allegorischen Idealgestalten die Lebensalter des Menschen. Zwei mächtige Topase am Fuß zwischen reizenden Puttenköpfen sollen ein Sinnbild von Vater und Mutter sein, deren Namen unter den Steinen eingegraben sind. Oben auf dem kunstvoll komponierten Deckelstück des Prunkgefäßes verkörpern kleinere Topase, von denen ein jeder in einer ihm eigenen und charakteristischen Form geschnitten ist, die Schar dankbarer Kinder. Auch hier steht über jedem Edelstein der Name des einzelnen Familiengliedes. Das Ganze wird überkrönt von einer idealistisch aufgefaßten Jünglingsgestalt, zu deren Füßen sich die Wappen des väterlichen und mütterlichen Geschlechts anlehnen. Der eigentliche Becher, aus dem der Trunk geschehen soll, ist in das untere Teilstück hineingesetzt, aus dem es zur Hälfte herausragt, um, solange er nicht seinem Zwecke gemäß gebraucht wird, dem Deckelaufsatz als Stütze zu dienen. Einer näheren Beschreibung des Details überheben uns die hier beigegebenen Abbildungen. Hingewiesen sei nur noch auf die Ausführung der plastischen Verzierungen, die dem jungen Bildhauer, der selbst lange als Goldschmied

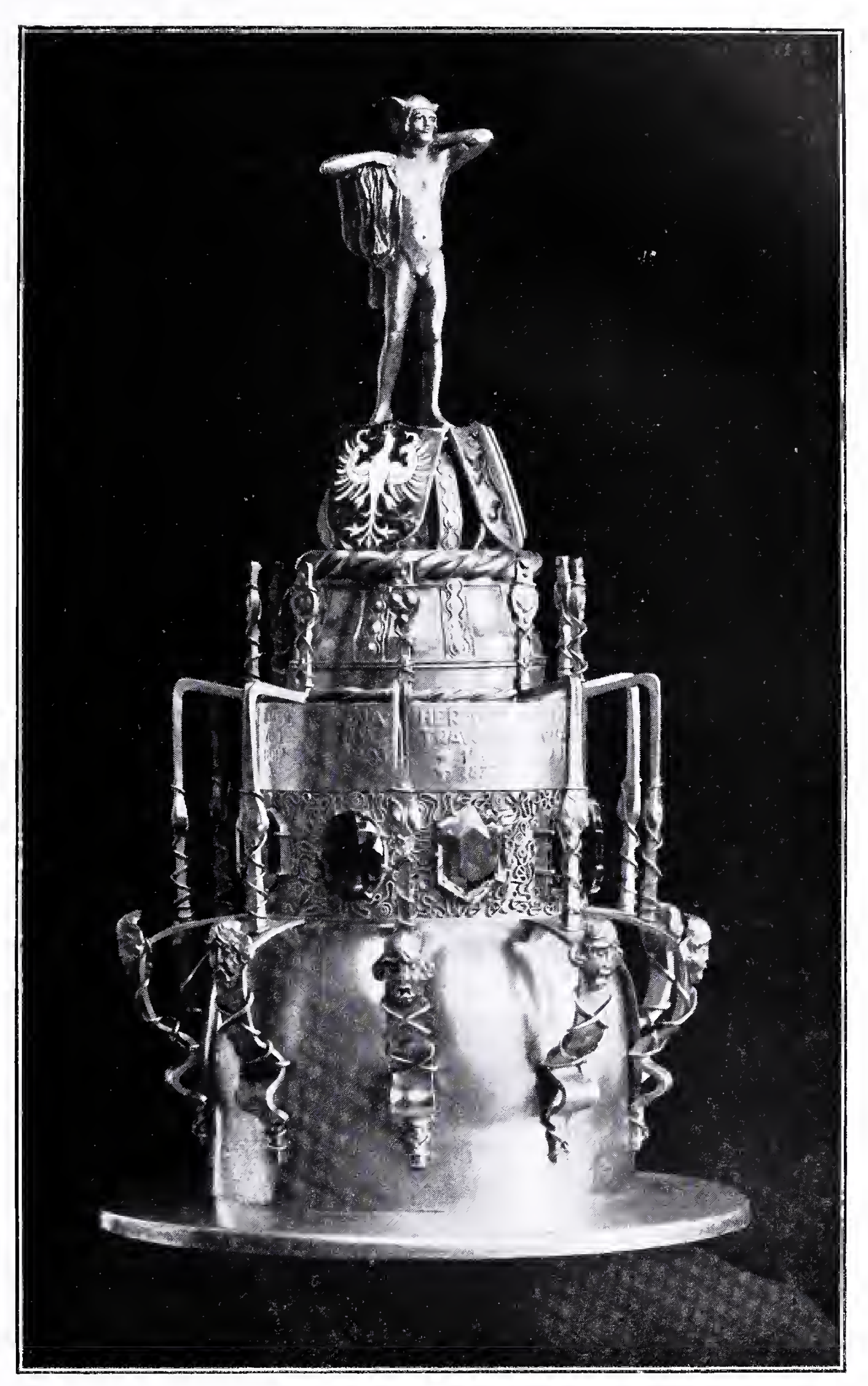
TRINKPOKAL VON HANS ZEISSIG
GESAMTANSICHT



BECHER DES TRINKPOKALS

gewirkt hat, alle Ehre machen. Die wundervolle Eleganz der Erscheinung stempelt dieses Stück zu einem Meisterwerk moderner Metallkunst; die heitere Symbolik, die über dem Ganzen schwebt, zeugt für einen Künstlergeist, von dessen glücklicher Erfindungsgabe und leicht beflügelter Phantasie wir noch manches ähnliche köstliche Stück erwarten dürfen.

Als reinen Plastiker stellen wir den Meister in einem archaistisch behandelten Grabrelief vor, das zwar älteren Datums ist, aber nichtsdestoweniger für das Talent des ehemaligen Goldschmiedes als Bildhauer beredtes Zeugnis ablegen dürfte. *G. B.*



DECKEL DES TRINKPOKALS VON HANS ZEISSIG

ZUR GESCHICHTE DER GLASMALEREI

Man nimmt gewöhnlich an, daß die gemalten Glasfenster nicht weiter als auf die Zeit Karls des Großen zurückgehen. Erst im 11. Jahrhundert finden sich Aufzeichnungen über solche in kirchlichen Dokumenten; und speziell aus dem Jahre 1066 ist für die Kapelle von Monte Cassino bezeugt, daß sie gemalte Fensterscheiben hatte. Als eines der allerfrühesten erhaltenen Glasfenster ist ein solches von Augsburg bekannt, doch erst die Kathedralen von Le Mans, Chartres, Angers und andere mehr aus Frankreich liefern reichhaltigere Beispiele der Glasmalerei aus dem 12. Jahrhundert. Nunmehr ist aber in das Victoria and Albertmuseum eine Glasmalerei oder besser gesagt durchsichtige Glasmosaik aufgenommen worden, welche diese Art der Glaskunst einige Jahrhunderte vor Karl den Großen zurückführt; denn der Stil ist der der Mosaiken von Ravenna; und das in dem Londoner Museum jetzt befindliche Glasporträt, das von der Vorderseite wie Rückseite mit ausführlichem Text in dem letzten »Art Journal« abgebildet ist, erinnert stark an die Theodora von San Vitale in Ravenna. Die Technik stellt sich Mr. Lewis F. Day folgendermaßen vor: das Bild wird in Glaswürfeln auf einer Glasplatte aufgebaut; dann wird pulverisiertes Glas oder sonst ein Bindemittel — aber nicht Zement wie bei den Mosaiken — darüber gestreut, so daß alle Ritzen damit ausgefüllt sind. Hierauf wird das Ganze dem Schmelzofen übergeben, bis es eine zusammenhängende Masse geworden ist. Zuweilen sind denn auch die Tesserae zusammengelaufen und nicht mehr trennbar. Zu der Verbindung sind verschiedenartig gefärbte Glaspulver verwandt; z. B. blaues bei Nimbus und Hintergrund. Diese Art der Glastechnik, von der nur dieses einzige Spezimen erhalten ist, ist das fehlende Glied zwischen eigentlicher Glasmosaik und Glasmalerei. Mit alten Millefiore - Glasfragmenten ist es leicht, diese Technik nachzuahmen und in der Tat waren auf der Pariser Ausstellung von 1900 einige auf solche Weise ausgeführte Tafeln von Mr. Daumont Tournel ausgestellt. Das Victoria and Albertmuseum hat dieses Unikum frühbyzantinischer Glastechnik durch Flinders Petries Vermittelung erworben, der es auch in das 6. Jahrhundert setzt. Mr. Lewis F. Day legt übrigens seinen Ausführungen in »The Art Journal« die Reserve auf, daß er die Durchsichtigkeit als keine absichtlich gewollte hinstellt. Nichtsdestoweniger muß das Porträt in dem Londoner Museum nunmehr eine Rolle in der Geschichte der Glasmalerei spielen, denn die zusammengesetzten und zusammengeschmolzenen Glaswürfel geben ein durchsichtiges, von beiden Seiten erkennbares Glasgemälde. *M.*

ALBUM DER ERZEUGNISSE DER EHEMALIGEN WÜRTTEMBERGISCHEN MANUFAKTUR ALT-LUDWIGSBURG

Nebst kunstgeschichtlicher Abhandlung von Professor Dr. Bertold Pfeiffer. — Mit allerhöchster Ermächtigung Sr. Majestät des Königs herausgegeben von Otto Wanner-Brandt. — 131 Lichtdrucktafeln mit 931 Abbildungen und 78 Seiten Text; Größe 23,5 : 51,5 cm. Querformat. — Preis gebunden Mk. 45,—. Verlag von Otto Wanner-Brandt, Stuttgart, Königstraße 35.

Die Literatur der liebenswürdigen Kunst des Porzellans weist noch immer starke Lücken auf; vor allem fehlt es an monographischen und möglichst vollständig illustrierten Darstellungen der großen Manufakturen des

18. Jahrhunderts und ihrer Erzeugnisse. Seit Berling im Auftrag von sächsischen Kunstfreunden sein großes Prachtwerk über die Meißener Gründung, Zais das seinige über Höchst hat erscheinen lassen — welche beiden aber keine Vollständigkeit der Modellbilder erreichen konnten — ist das vorliegende der erste weitere Schritt auf diesem Wege. Es übertrifft aber alle ähnlichen Erscheinungen durch die Vollständigkeit des Bildermaterials, und man darf wohl annehmen, daß kein bedeutsameres Werk der Fabrik unter den Abbildungen fehlt. Die 131 Tafeln zeigen die durch die photographisch-technischen Reproduktionsverfahren so schwer darzustellenden Objekte in guter, scharfer Lichtdruckwiedergabe; 570 figurale Stücke und 361 Vasen und Geschirre nötigen die größte Bewunderung vor den Leistungen der Ludwigsburger Manufaktur ab. Ein vollständiges beschreibendes Verzeichnis und eine Tafel mit sämtlichen Fabrikmarken und Malerzeichen erhöhen den Wert des Buches als Nachschlags- und Studienwerk. Der Historiograph der Ludwigsburger Porzellanfabrik, Professor Dr. Pfeiffer, hat seinen als musterhaft und erschöpfend bekannten Aufsatz vom Jahre 1892 über Ludwigsburg den neuesten Forschungen entsprechend bearbeitet und dem Werke als Einleitung beigegeben, so daß nun auch textlich alles zusammengetragen scheint, was hierüber aufzufinden war.

Immer unbeschränkter erringt sich die in ihrer Kleinheit doch so große Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts die Bewunderung der Gegenwart, immer mehr gibt die offizielle Kunstgeschichte diesen Werken gegenüber ihre frühere ablehnende Haltung auf; das prächtige Werk erscheint deshalb zu guter Stunde und alle Interessenten werden mit Vergnügen danach greifen.

DIE DENKMÄLER DER DEUTSCHEN BILDHAUERKUNST

herausgegeben von Dr. *Georg Dehio* und Dr. *G. von Bezold*, Verlag von E. Wasmuth A.-G. in Berlin, deren erste Lieferung vor kurzem erschien, verfolgen mit ihrem Erscheinen einen doppelten Zweck, indem sie gleichzeitig der Kunstwissenschaft wie der praktischen Kunstübung dienen wollen. Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, daß in unseren Tagen die nationale Vorliebe für die historische Erforschung der deutschen Bildhauerkunst wieder erwacht ist. Das unendliche Material, das in unseren deutschen Kirchen, in den Städten, die Zeugen der mittelalterlichen Vergangenheit sind, noch unerforscht darniederliegt, ist hier vielleicht zum erstenmal gesichtet worden. Die vorliegende Publikation will keinen Anspruch auf eine vollständige, zusammenhängende historische Darstellung unseres deutschen Denkmalschatzes machen. Es soll hier vielmehr eine, das ganze deutsche Kunstgebiet umfassende, wenn auch nicht erschöpfende, so doch reichlich bemessene Auswahl von Abbildungen charakteristischer Denkmäler veröffentlicht werden. Deshalb wird dieser wertvolle Bilderschatz außer dem Kunsthistoriker auch den ausübenden Künstlern von Nutzen sein. Wenn auch die moderne Kunst sich ziemlich von der sklavischen Nachahmung der Formen vergangener Zeiten freigemacht hat, so ist es doch sicher, daß sie den Zusammenhang mit den historischen Stilen niemals völlig zerreißen kann. So wird neben dem Architekten in erster Linie der Bildhauer in dem hier zusammengestellten Material nicht nur wertvolle Motive finden, sondern nachhaltiger werden die Anregungen sein, die er aus der Fülle der Hinterlassenschaft deutschen Kunstgeistes erwerben wird. Den Freunden alter deutscher Kunst aber wird hier ein weites Gebiet herrlichster Schöpfungen, das bisher auch selbst den Eingeweihten nur in ganz beschränktem Maße bekannt war, erschlossen. Daß die Auswahl der Denkmäler nach einem festen Plan erfolgt ist, zeigt schon eine kurze Betrachtung der ersten Lieferung. Für jede solche Lieferung ist gleichzeitig ein erläuternder Text vorgesehen, der aber wohl kaum mehr sein kann als eine kurze Notiz über die reproduzierten Denkmäler, da doch gerade derartige Publikationen, wie die vorliegende vor allem als Anschauungsmaterial wertvoll sind und deshalb an sich zu dem Betrachter zu sprechen vermögen. Der Gesamtumfang des Werkes ist auf vier Serien von zusammen zwanzig Lieferungen zu je zwanzig Tafeln in dem Format von 32×48 angenommen. Der Preis einer jeden Serie beträgt 100 Mark. *Bn.*



GRABRELIEF VON HANS ZEISSIG

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



Einfamilienhaus für die Villenkolonie in Kemnitz bei Dresden — Gesamtentwurf vom Architekten Oswin Hempel-Dresden, Grundrißanlage Hofzimmermeister Ernst Noack-Dresden, Gartengestaltung Garteningenieur Großmann Dresden-Leipzig und Architekt Hempel

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG DRESDEN 1906

VON PAUL SCHUMANN-DRESDEN

VOR zwei Jahren, im März 1904, faßte der Dresdener Kunstgewerbeverein unter Vorsitz seines neuen Präsidenten Architekten Lossow den bedeutsamen Entschluß, im Jahre 1906 in Dresden eine allgemeine deutsche Kunstgewerbeausstellung zu veranstalten, und sie im Hinblick auf die beiden vorangehenden Veranstaltungen in München 1876 und 1888 als dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 zu bezeichnen. Alle für Dresdens Kunstpolitik in Frage kommenden Behörden und Persönlichkeiten nahmen den Entschluß sofort auf und gingen tatkräftig an seine Ausführung. Nachdem auch der Deutsche Kunstgewerbetag, der 1904 zu Braunschweig versammelt war, das große Unternehmen gebilligt hatte, konnte es als gesichert gelten. Am 12. Mai dieses Jahres ist nun die Ausstellung durch ihren hohen Protektor König Friedrich August von Sachsen im Beisein von Vertretern der wichtigsten deutschen Bundesstaaten und Kunststädte feierlich eröffnet worden.

Sie hat sowohl durch ihren Umfang und ihre Mannigfaltigkeit, wie durch den Ernst, mit dem hier die weitschauenden Gesichtspunkte des Grundplanes verwirklicht worden sind, die allgemeinen Erwartungen noch übertroffen. Wir haben den wahrhaft bedeutsamen Grundplan der Ausstellung seinerzeit hier veröffentlicht und können heute feststellen, daß er nicht nur von keiner Seite irgendwie angefochten oder bemängelt, sondern von allen Sachverständigen als durchweg ausgezeichnet anerkannt worden ist. Es sollte sich einerseits darum handeln, das Verhältnis von Kunsthandwerk und Kunstindustrie zu klären, und anderseits in einer umfassenden Schaustellung zu zeigen, welche grundumstürzenden Wandlungen das deutsche Kunstgewerbe seit der Münchener Ausstellung des Jahres 1888 erfahren hat. Alle künstlerischen Bedürfnisse der Zeit sollten dabei berücksichtigt werden, und zugleich sollte die Ausstellung in jeder Hinsicht nach menschlicher Möglichkeit nur Vorbildliches bieten, für die häusliche künstlerische Kultur im umfassenden Sinne erzieherisch wirken.

Es versteht sich von selbst, daß ein so bedeutsamer Plan nur bei fester einheitlicher Leitung und unter Mitarbeit der gesamten künstlerischen Kräfte moderner Richtung in ganz Deutschland ausgeführt werden konnte, und diese Mitarbeit ist freudig geleistet worden. Nur zwei deutsche Kunststädte haben sich an der wichtigsten Abteilung — der Raumkunst — nicht beteiligt, die eine blieb dem großen nationalen Unternehmen fern, um selbst im nächsten Jahre eine Landesausstellung zu veranstalten, in der anderen waren die Mittel nicht aufzutreiben. Im übrigen aber haben sich alle deutschen Städte, die für Kunst in Betracht kommen, tatkräftig an der Ausstellung und ihren Vorbereitungen beteiligt: voran München, dessen schaffende Kräfte ja auch in der modernen deutschen kunstgewerblichen Bewegung vorangegangen sind,

ferner Berlin, Düsseldorf und Dresden, dann Königsberg, Elberfeld, Bremen, Worpswede, Altona und Hamburg (Vierländer Haus), Hagen i. W., Magdeburg, Leipzig, Weimar, Saaleck, Hanau, Frankfurt a. M., Darmstadt, Stuttgart und Straßburg. Zum Teil haben auch die deutschen Regierungen und Städte, voran die sächsische Staatsregierung und Dresden, große Summen bewilligt, um die Ausstellung und damit das deutsche Kunstgewerbe nach Kräften zu fördern.

Es ist klar, daß die Ausstellung, sollte sie anders ihre hohe ethische und erzieherische Aufgabe erfüllen können, anders geleitet werden mußte als ähnliche frühere Ausstellungen. Sonst blieb es dem Zufall überlassen, wer eine solche Ausstellung beschicken und was jeder ausstellen wollte. Unzweifelhaft aber hätte ein solches Verfahren den gewünschten Erfolg völlig in Frage gestellt. So wurde in jeder der wichtigsten deutschen Kunststädte ein Vertrauensmann ernannt, der die Vorbereitung am Orte übernahm und für die Wahrung der Grundsätze der Ausstellung bürgte. Selbstverständlich konnte dies nur ein Künstler sein, denn nur die Schöpfer sind zu Führern in der künstlerischen Bewegung berufen, nicht die Ausführenden. Nicht umsonst ist im letzten Jahrzehnt der Kampf auch um die Anerkennung des Künstlers im Kunstgewerbe gekämpft worden, während der Fabrikant mit Vorliebe den Entwerfenden zum »Personal« rechnete und dessen Namen zugunsten der Firma zu unterdrücken pflegte. Sind auf dieser Grundlage alle vorangehenden größeren und kleineren kunstgewerblichen Ausstellungen veranstaltet worden, so wurde die diesjährige Dresdener ihrer Ziele wegen auf die entgegengesetzte Grundlage gestellt. Eine Mißachtung der Fabrikanten und Kunstindustriellen, die hierin von mancher Seite gesehen wurde, war in keiner Weise beabsichtigt. Sind doch auch Fabrikanten in das Preisgericht berufen worden. Auch innerhalb der neugesteckten Grenzlinien konnten sich die Ausführenden vollauf betätigen, und eine ganze Reihe von Fabrikanten und Firmen haben sich in der Tat hohe Verdienste um das Zustandekommen der Dresdener Ausstellung erworben. Mögen die einen oder die anderen Führer sein — nur das Zusammenwirken von Künstlern und Kunsthandwerkern oder Kunstindustriellen kann zum gewünschten Ziele führen. Ob künftige Kunstgewerbeausstellungen nach dem einen oder dem anderen Grundsatz veranstaltet werden sollen, braucht hier nicht erörtert zu werden. Unzweifelhaft aber ist, daß nicht zuletzt der Grundsatz künstlerischer Führung der Dresdener Ausstellung zu dem großen Erfolg verholfen hat, den sie



Vorzimmer von Albert Geßner-Berlin — Fußboden in Hirnholzparkett (Nußbaum und Ahorn) von Adolf Burkle-Bruchsal i. B. — Tragpfeiler in Holz mit Messingbeschlägen — Wände mit Verzierungen in Glasmosaik — Möbel, Wandpaneel und Heizverkleidung in Wassereiche mit Holzintarsien und Elfenbeineinlage — Bogenschütze in Bronze von E. M. Geyger



Links: Ein- und Zweifamilien-Arbeiterhaus mit erzgebirgischem Vorgarten und Zubehör, erbaut vom Amtshauptmann von Nostitz Drzewiecki-Pirna. Entwurf und Bauleitung vom Architekten Richard Bauer-Leipzig (Verwendung heimischer Baustoffe im Sinne bodenständiger Bauweise ohne Architekturformen — sparsame Bauweise — zusammenhängende geschützt liegende Wandflächen)
Rechts: Schule der Gemeinde Neu-Eibau in der Oberlausitz, entworfen und geleitet vom Architekten Ernst Kühn-Dresden unter Mitwirkung des Ausschusses zur Pflege heimatlicher Kunst und Bauweise in Sachsen und Thüringen und errichtet unter Beihilfe des Kgl. Sächs. Kultusministeriums und der Landesstände der Oberlausitz

— man kann das schon heute sagen — für das gesamte deutsche Kunstgewerbe bedeutet. Dresden bleibt mit ihr durchaus in der Reihe der großen künstlerischen Erfolge, die es seit 1897 mit seiner Ausstellungskunst und seinen Kunstausstellungen errungen hat. Hier hat sich der Grundsatz der Auswahl unter künstlerischer Führung glänzend bewährt.

Möge nun zunächst ein zusammenfassender Überblick zeigen, was die Ausstellung alles bietet. Sie umfaßt an Ausstellungsräumen 27838 qm, an Bauten und Ausstellungen im Freien 1044 qm, und sie übertrifft damit — von den Restaurationsräumen noch ganz abgesehen, die Münchener Ausstellung von 1888 um mehr als 16741 qm. Auch diese Zahlen vermögen schon zu zeigen, welchen Umfang und welche Bedeutung das deutsche Kunstgewerbe seit sechzehn Jahren erlangt hat.

Mit Recht nimmt die Raumkunst den weitaus größten Teil der Ausstellung ein. Es war ein Hauptgesichtspunkt der Veranstalter, künstlerische Gesamtwirkungen zu zeigen, nicht Einzelerzeugnisse aufzustapeln, sondern »die Kunstwerke in einer Umgebung vorzuführen, die ihre Wirkung im Zusammenhange mit dem täglichen Leben zeigen solle«, den Raum selbst als Kunstwerk und die einzelnen Erzeugnisse der Kunst, des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie im Rahmen der Raumkunst zu zeigen. Demgemäß sieht man nirgends sogenannte Ausstellungsräume, sondern lediglich solche Räume, die, wie sie sind, sofort in Gebrauch genommen werden können. Das Innere des bekannten Dresdener Ausstellungspalastes ist demgemäß in einer Weise verändert, daß man es kaum wiederzuerkennen vermag. Den großen Ausstellungssaal nimmt die Abteilung *kirchliche Kunst* ein. Hier betreten wir zunächst einen *katholischen Kirchenraum,* der, ohne daß man von Nachahmung reden könnte, an die Werke romanischer Kirchenbaukunst erinnert. Er ist mit seinem sämtlichen Zubehör eine Schöpfung von Münchener Künstlern unter Führung des Architekten Professor Richard Berndl; die anschließende Sakristei hat der Münchener Architekt Oswald Bieber entworfen und ausgestattet. Die ernsten würdigen Räume machen dem Münchener Kunstgewerbe alle Ehre. Weiter folgt der wesentlich größere *protestantische Kirchenraum,* eine Schöpfung von Dresdener Künstlern, unter Führung des Architekten Professor Fritz Schumacher. Hier ist eine bedeutende Raumwirkung erzielt; man fühlt sich eben-



Vierfamilien-Arbeiterwohnhaus für den Vorort einer mittleren sächsischen Industriestadt auf Anregung und unter Mitwirkung des Ausschusses für heimatliche Kunst und Bauweise (Vors. Oberbaurat K. Schmidt) von den Herren Landtagsabgeordneten W. Poppitz und Direktor B. Herz in Plauen i. V. erbaut. Entwurf und Bauleitung: Architekt Aug. Grothe-Dresden N. Brunnen aus Zscheilaer rotem Granit, entworfen vom Architekten Rudolf Kolbe-Loschwitz

so feierlich angemutet, wie in dem katholischen Raume, aber die Wirkung ist freier und größer. Fritz Schumacher hat auch die Orgel (von Gebrüder Jehmlich-Dresden), die Schmiedearbeiten in Bronze (eine beachtenswerte eigenartige Technik der Kunstschlosserei Max Großmann-Dresden), die Kanzel in grünem Saalburger Marmor, den Fußboden in Mosaikplattenbelag, das Gestühl, die Kandelaber in getriebener Bronze, sowie die Beleuchtungskörper entworfen. Die stilistisch groß empfundenen Malereien stammen von Professor Otto Gußmann, der auch das Mosaikbild des Chores (Puhl und Wagner, Rixdorf), den handgeknüpften Smyrnateppich und den gestickten Teppich über dem Altar entworfen hat, alles ausgezeichnete Arbeiten, die sich der Gesamtwirkung trefflich einfügen. Dazu kommen die Glasfenster, nach Entwurf von Paul Rößler, die Bildhauerarbeiten, die — eine ausgezeichnete Schulung — von acht Schülern des Professor Karl Groß in der Kunstgewerbeschule zu Dresden ausgeführt worden sind, und endlich die ernsten großen Skulpturen des allzu früh verstorbenen Bildhauers August Hudler, vor allem sein tiefergreifender Schmerzensmann.

Die kirchliche Anlage liefert den überzeugenden Beweis, wie vorzüglich die ernste moderne Richtung in Architektur und Kunstgewerbe geeignet ist, religiösem Empfinden zu genügen und den kirchlichen Bedürfnissen eine weihevolle künstlerische Stätte zu bereiten. Wer einem der allwöchentlichen Orgelkonzerte in dem ernsten, monumental empfundenen Raume beigewohnt hat, wird sich des starken Eindrucks noch mehr bewußt geworden sein, als bei dem alltäglichen Besuche.

Zur Abteilung kirchliche Kunst gehören weiter: die Sakristei von dem Architekten *Ernst Kühn*, deren eigenartiger plastischer und malerischer Schmuck von dem Bildhauer Heinrich Wedemeyer herrührt, ein ernster ruhiger Versammlungsraum von dem Elberfelder Architekten Alfred Altherr, ein Synagogenraum vom Direktor Frauberger in Düsseldorf und zwei weitere kirchliche Räume von Fritz Schumacher, deren einer eine Sonderausstellung von siebzig alten Kelchen aus sächsischen Kirchen, von der romanischen Zeit bis zum Empire, enthält. Zusammengebracht hat sie Professor Dr. Berling-Dresden. Eine kleine Sonderausstellung von Einzelkelchen, wie sie die Hygiene neuerdings für das Abendmahl fordert, zeigt Professor Dr. Spitta-Straßburg, ebenso hat hier Professor Dr. Ficker-Straßburg, als Beispiel unserer Gesangbuchkunst das evangelische Gesangbuch für Elsaß-Lothringen in mehreren Ausgaben ausgestellt. Druck und Buchschmuck, Einband und Vorsatzpapier entsprechen künstlerischen Ansprüchen.

Als eine Sonderabteilung der kirchlichen Kunst



Heinrich Lassen-Königsberg: Diele eines bürgerlichen Landhauses für die Königsberger Immobilien- und Baugesellschaft Amalienau — mit Marmorkamin und Galerie — Wandteppich, Die Auffindung Mosis, vom Maler Otto Ewel — Tischdecke von Gertrud Peters

burg, Hugo Wagner-Bremen und anderen — sind auf dem Friedhof untergebracht, so zwar, daß jedes zur Geltung kommt und sich doch in das Ganze wohl einfügt.

Die Abteilung der *profanen Raumkunst* — Zimmereinrichtungen — ist in dem Augenblick, wo wir dies schreiben, noch nicht ganz fertig; namentlich fehlten noch sämtliche Münchener Räume. Wir verschieben daher eine eingehendere Würdigung dieser Abteilung auf einen zweiten Aufsatz. Doch möge schon jetzt gesagt sein, daß sie als Ganzes überaus bedeutsam von der Geschlossenheit der deutschen kunstgewerblichen Bewegung der Gegenwart zeugt. Nicht weniger als 144 Räume wird die Abteilung nach Vollendung, die zu Pfingsten zu erwarten ist, umfassen. Der Hauptteil dieser Räume ist im großen Ausstellungspalast untergebracht, dazu kommt das sächsische Haus mit 26 Räumen und das Haus der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst mit 17 Räumen von Richard Riemerschmid. Die Säle und Zimmer im Hauptpalast umschließen außerdem fünf Höfe mit Brunnen und einen ovalen Saal, worin die Leipziger Buchgewerbekünstler unter Führung von Direktor

schließt sich an die kirchlichen Räume ein *Friedhof* an, dessen Gesamtanlage der Dresdener Architekt Max Hans Kühne entworfen hat. Nachdem der Plan für die Dresdener Ausstellung bereits im Jahre 1904 veröffentlicht worden war, haben die Münchener Künstler in ihrer vorjährigen kleinen Ausstellung auch etwas Friedhofskunst vorweggenommen. Indes was sie boten, entbehrte noch ganz des großen künstlerischen Wurfes. Den finden wir in der Schöpfung des Dresdeners Max Hans Kühne. Der Friedhof ist als Ganzes so einheitlich und stimmungsvoll, daß er zu den besten Gesamtschöpfungen der Ausstellung gerechnet werden muß. Eine kleine Kapelle, eine Urnenhalle und dreiundvierzig einzelne Grabdenkmäler — darunter Werke von Wilhelm Kreis, Fritz Schumacher, Karl Groß-Dresden, Karl Baader-Berlin, Albin Müller-Magde-

Professor Dr. Seliger allerlei ausgestellt haben, als: Bucheinbände, Vorsatzpapiere, Buchschmuck, Titel, Exlibris, Plakate, Anzeigen, Illustrationen usw.

Die Raumkunstabteilung muß aus verschiedenen Gründen als das Rückgrat der Dresdener Ausstellung bezeichnet werden. In gleich umfassender imponierender Weise ist die deutsche Raumkunst noch nicht gesammelt aufgetreten. Von den Karlsruhern abgesehen, die — heute wohl nicht mehr zu ihrer eigenen Genugtuung — fehlen, sind wohl sämtliche führenden Künstler Deutschlands auf diesem Gebiete vertreten. Können und Eigenart sind in der vielseitigsten Weise entfaltet. Abgesehen von Wohn-, Speise- und Schlafzimmern finden wir die mannigfachsten Aufgaben, die an den Raumkünstler herantreten, in künstlerischen Lösungen vorgeführt: da ist



Emil Högg-Bremen: Diele für ein Alt-Bremer Haus mit eingebauter Treppe — Schmuckformen in Kerbschnitt — Wände in Steingutfliesen — Durchblick in den Vorraum zur Diele von Hugo Leven-Bremen — rechts Blick in den kleinen Warteraum (Garderobenische unter dem Treppenpodest) von Walter Magnussen-Bremen — darin Spiegel mit Reliefs in Kupfer von Anna Magnussen

die Bremer Diele, ein Standesamt nebst Vorzimmer aus Magdeburg, ein Hof mit Gartenanlagen aus Darmstadt, ein keramischer Hof aus Düsseldorf, ein Festraum aus Stuttgart, eine Museumshalle mit Wandmalereien aus Weimar, ein völlig ausgestatteter naturhistorischer Museumssaal aus Altona, ein Empfangszimmer für das Museum zu Magdeburg, ein Privatkupferstichkabinett aus Stuttgart, eine Junggesellenwohnung, bestehend aus drei Räumen, aus Saaleck, sogar eine ganze Miethausetage mit zwei Wohnungen von sechs und drei Räumen aus Leipzig. Weiter verheißt die Münchener Abteilung die Offiziersmesse und den Kommandantensalon des Kreuzers Danzig, einen Amtsgerichtssaal, sowie die volle Ausstattung dreier Bahnhofsräume (Schalterraum, zwei Wartesäle zweiter und dritter Klasse) sowie auf einem Vorraum einen vollständigen Eisenbahnwagen, der nach völlig neuen Entwürfen Riemerschmids von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst ausgeführt wird. Eine wahrhaft staunenswerte Mannigfaltigkeit — und dabei hat Prof. Fritz Schumacher die schwierige Aufgabe, alle diese Räume in ansprechender und übersichtlicher Weise anzuordnen, in überraschend gelungener Weise gelöst, so daß die zahllosen individuellen Eigenheiten unbeschadet des Gesamteindrucks voll zur Geltung kommen.

Die entgegengesetzte Seite des Ausstellungspalastes birgt zunächst die *historische Abteilung*. Sie führt



Emil Högg-Bremen: Ecke aus der Bremer Diele — Vorhang und Möbelbezug in Applikation und Kunststickerei von Margarethe Funke-Bremen — Photographien von August Grienwald-Bremen — Schreibtisch, Stuhl und Vorhangstange von Emil Högg — Delmenhorster Linoleum, nach Entwurf von Walter Magnussen

den Namen *Techniken*, und der Grundgedanke war zu zeigen, wie jedes Material aus seinen stofflichen Eigentümlichkeiten zu bestimmten Behandlungsarten gedrängt hat, wie die Form den Eigenschaften eines Stoffes angepaßt sein muß, wenn sie zum Kunstwerk werden soll. Die Beispiele für dieses uralte und ewig neue Stilgesetz sind fast ausschließlich der Kunst der Vergangenheit entnommen worden, und so hat diese Abteilung Techniken das Gepräge einer geschichtlichen Abteilung angenommen. Die Herren Direktor Dr. Kötschau, Dr. Erich Hähnel, Dr. Ernst Zimmermann, Dr. F. von Schubert-Soldern, Oberregierungsrat Demiani und andere haben aus öffentlichen und privaten Museen und Sammlungen eine geradezu glänzende Ausstellung alter Kunstwerke zusammengebracht. In vierzehn Räumen sind sie nach Stoffgruppen geschmackvoll und vornehm ausgestellt.

Unter den Holzarbeiten ragen besonders der Altar aus Themar, die Möbel aus dem Besitz des Grafen Wilczek und ein Renaissancebett aus Troppau hervor. Die Abteilung Eisengerät enthält namentlich auserlesene Stücke der Sammlung des Herrn Emil Kühnscherf-Dresden (schmiedeeiserne Gitter, Gewerkszeichen und anderes), ferner zahlreiche Waffen und die einzigartige Sammlung von Pulverhörnern des Herrn Julius Campe in Hamburg. Im folgenden Raume finden wir Geräte aus Kupfer, Messing und Bronze, dabei eine Zusammenstellung hervorragender deutscher Medaillen; im nächsten Erzeugnisse der Edelschmiedekunst, Gold und Silber. Dann folgt in zwei Räumen glänzend vertreten die Keramik, wozu die Sammlungen des Geh. Legationsrates Dr. Stübel und des Generalkonsuls Freiherrn von Oppenheim besonders wertvolle Beiträge ostasiatischer Herkunft geliefert haben. Sodann sind eine Anzahl Boulemöbel aus dem Besitze des kgl. sächsischen Hauses zu einem prächtigen Raume vereinigt. Weiter folgen Kunstwerke in Glas, Elfenbein und Email (bes. von Herrn Campe und Herrn Dr. List-Magdeburg), sowie Buchkunst: Proben von Einbänden, zu denen die herzogliche Bibliothek zu Gotha Hervorragendes beigesteuert hat, sowie Proben von guter Schrift. Im Zusammenhange damit werden die neuen englischen Versuche, die Schrift wieder als künstlerisches Ausdrucksmittel zur Geltung zu bringen, gezeigt. Daneben sehen wir eine kleine Anzahl Proben englischer Kunst, welche die Bestrebungen des Engländers William Morris veranschaulichen sollen. Morris vertrat bekanntlich die Anschauung, das Kunsthandwerk könne sich nur dann wieder heben, wenn der Künstler nicht nur entwerfe, sondern selbst wieder im Material arbeite, wie einst im Mittelalter und in der Renaissance. Diese Anschauung konnte im Zeitalter der Maschine natürlich nur zu hervorragenden Einzelerzeugnissen der Luxuskunst führen. Trotzdem hat Morris mit seinen in Wort und Tat gleich kraftvoll durchgeführten Grundsätzen dem Kunsthandwerk neue Bahnen gezeigt. Es ist daher nur gerechtfertigt, daß in der Abteilung, die das Kennwort *Stoff und Form* trägt, eine Anzahl von seinen Arbeiten vorgeführt werden. Den Schluß der Abteilung Techniken bietet eine schöne Zusammenstellung künstlerischer Zinnarbeiten, deren Grundstock die bekannte Sammlung Demiani-Dresden bildet.

Mit Recht hob Professor Fritz Schumacher in seiner Rede beim Eröffnungsfestmahl hervor, daß die Kunst der Gegenwart gegenüber der historischen Abteilung mit ihren ausgezeichneten Erzeugnissen einen schweren Stand habe, aber man müsse wohl bedenken, daß die Abteilung eben eine Auslese des Besten aus fast einem Jahrtausend darstelle, während die moderne Abteilung nur die Ergebnisse eines Jahrzehntes darstelle. Eine Auslese bedeutet aber wohl die Abteilung *kunsthandwerklicher Einzelerzeugnisse*. Denn hier handelt es sich ausschließlich um Stücke, die nach besonderem künstlerischen Entwurf nur einmal zu besonderem Zweck ausgeführt worden sind. München, Berlin, die Rheinlande, Weimar, Stuttgart, Elsaß, Schleswig-Holstein, Leipzig und Dresden haben hier je einen Raum mit derartigen Erzeugnissen ausgestellt. Da der Katalog noch keine



Fritz Schumacher-Dresden: Ladeneinrichtungen in Eisenkonstruktion und Wandverkleidung in farbigen Fliesen

näheren Angaben über diese enthält, läßt sich hier noch kein rechter Überblick gewinnen, doch mögen wenigstens genannt werden: der große silberne Tafelaufsatz für das Rathaus zu Leipzig von Max Klinger und eine Anzahl von Prunkgefäßen, die für das neue Rathaus zu Dresden hergestellt wurden: ein wundervoller Tafelaufsatz in Silber und Elfenbein von Karl Groß, das goldene Buch der Stadt Dresden von Otto Gußmann, die Schreibzeuge des Rates und der Stadtverordneten von Max Hans Kühne und Erich Kleinhempel, die Stimmurne von Fritz Schumacher, Präsidentenglocke und Hammer dazu von Margarete Junge und Gertrud Kleinhempel und zwei silberne Armleuchter von Max Hans Kühne, ein Geschenk des Rates zu Dresden für den Rat zu Leipzig. Auch eine größere Anzahl moderner Stickereien von Otto Gußmann, ausgeführt von Fräulein Angermann, haben hier Platz gefunden, sowie das eigenartige Gefäß von Karl Groß für das Glückwunschschreiben der Stadt Dresden zur Hochzeit des deutschen Kronprinzen.

An diese Abteilung schließt sich weiter die umfängliche Abteilung *Schulen*. In Übereinstimmung mit der gesamten erzieherischen Absicht der Ausstellung waren Zeichnungen in der Regel ausgeschlossen, zugelassen nur Arbeiten, die im Zusammenhang mit dem Unterricht in einem bestimmten Stoff hergestellt sind. Es ist klar, daß diese Abteilung von ganz besonderer Wichtigkeit ist, denn auf den Fortschritten und der Leistungsfähigkeit der deutschen Kunstgewerbe- und Fachschulen beruht die Zukunft des deutschen Kunstgewerbes und das um so mehr, je mehr sich der Unterricht zum Werkstättenunterricht, die Schule zur Werkstätte ausbildet. Daß dahin jetzt die allgemeinen Bestrebungen gehen, wußten wir schon aus den vielfältigen Erörterungen dieser Frage in Versammlungen und Zeitschriften; die Dresdener Ausstellung bestätigt es in erfreulicher Weise. Vier deutsche Staaten sind in der Abteilung Schulen vertreten: Preußen mit 19 Schulen, Sachsen mit 31, Württemberg mit 7, Baden mit 2. Die hohe Zahl der sächsischen Schulen erklärt sich damit, daß man außer den Kunstgewerbeschulen auch die allgemein bildenden Schulen, sowie die Innungs- und Fachschulen herangezogen hat, um an Proben zu zeigen, wie bisher der Materialunterricht bis hinauf zu den Kunstgewerbeschulen gepflegt und was damit erreicht wurde.

Die Ausstellung lehrt, daß jetzt die preußischen Kunstgewerbe- und Fachschulen an der Spitze des kunstgewerblichen Unterrichts marschieren; aber auch in den übrigen Staaten ist der Unterricht mehr oder minder in der Umbildung begriffen. Das Zeichnen

nach Vorlagen und Gipsmodellen ist wohl überall gefallen, dagegen wird nach Naturformen und materialecht ausgeführten Kunstwerken gezeichnet. Man geht überdies nicht mehr von den Einzelheiten, sondern von den allgemeinen Erscheinungsformen aus und pflegt von vornherein das Gedächtniszeichnen. Das größte Gewicht wird auf die Bildung des Geschmackes gelegt; durch geeignete Maßregeln wird dem Schüler das Empfinden für Massenwirkung und Flächenverteilung anerzogen. Besondere Pflege findet dabei die künstlerische Schrift und das perspektivische Zeichnen, wobei eine innige Verbindung der konstruierenden und der freien Perspektive angestrebt wird. Schließlich bildet die historische Kunst, die Formenlehre, nicht mehr den Ausgangspunkt des Schulunterrichts, sie setzt vielmehr erst in den vorgeschritteneren Klassen ein und soll vornehmlich zeigen, wie sich vergangene Zeiten mit den Forderungen an Zweck, Material und Konstruktion abgefunden haben.

Diese Auffassung des kunstgewerblichen Unterrichts hat sich in den meisten Anstalten von selbst herausgebildet, ist aber so mit besonderer Klarheit von der Zentralstelle für das kunstgewerbliche Unterrichtswesen im preußischen Handelsministerium ausgesprochen worden. In Preußen ist auch der Gedanke der Schulwerkstätten am meisten in die Wirklichkeit umgesetzt worden. Weniger Anklang hat die Versuchswerkstätte gefunden, bei der es sich lediglich darum handelt, dem späteren Künstler, der nicht eigenhändig ausführen will, die Kenntnis der Technik zu übermitteln. Zahlreich sind dagegen diejenigen Schulwerkstätten, welche für die wirkliche Arbeitsausübung vorbilden sollen. Zu den älteren Werkstätten für Treiben, Ziselieren, Gravieren und Holzschnitzen sind eine ganze Reihe von anderen hinzugetreten. In den Malerfachklassen wird allenthalben in Leimfarben gemalt, wie es die Wirklichkeit fordert. Ferner sind, wie wir den Nachrichten über die preußischen Kunstgewerbeschulen (herausgegeben vom preußischen Handelsministerium) entnehmen, an einer Reihe von Schulen Werkstätten gegründet worden für Lithographie, z. B. in Barmen, Magdeburg, Elberfeld, Krefeld, Hanau, für Kunstschmieden in Hannover, Elberfeld, Erfurt, Köln, Altona, Hildesheim und Breslau, für Buchdruck in Magdeburg, Elberfeld, Erfurt und Krefeld. Werkstätten für Feinbuchbinderei und Handvergolden besitzen Elberfeld



Fritz Schumacher-Dresden: Wohnzimmer in naturfarbenem poliertem Kirschbaumholz mit Holzeinlagen — Wände mit Stoff bekleidet — links und rechts von der Fensternische eingebaute Schränke — Glasbilder von Josef Goller — Sofakissen von Armgard Angermann



Direktorzimmer der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg, entworfen und größtenteils ausgeführt in den Schulwerkstätten — in der Ecke links zwei Wandteppiche — ganz rechts die Waschvorrichtung

suchswerkstätte Stuttgart für die Sache zeugt; nicht minder tun dies zwei vollständig ausgestattete Zimmer, die ganz und gar in der Schule entworfen und ausgeführt sind. Ausgezeichnetes leisten ferner die Frauenarbeitsschulen des schwäbischen Frauenvereins in Stuttgart und die städtische Frauenarbeitsschule in Ulm. Auch die Fachschule für Edelmetallindustrie Schwäbisch-Gmünd geht zielbewußt vor.

Auch die großherzoglichen Kunstgewerbeschulen zu Karlsruhe und zu Pforzheim leisten sehr Tüchtiges in praktischer Arbeit, wenn man auch wünschen möchte, daß in letzterer nicht der Tagesgeschmack den Ton angäbe. Von den sächsischen Schulen verdienen besondere Anerkennung die Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig, die ihrer örtlichen ästhetisch-erzieherischen Aufgabe in ausgezeichneter Weise gerecht wird, und die Kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden, die namentlich durch die zielbewußten Bestrebungen der jüngeren Lehrer in die neuen Bahnen gelenkt wird.

Wir finden endlich noch im Hauptgebäude der Ausstellung die Abteilung *Volkskunst,* eine ungemein reiche Sammlung, zu der namentlich nord- und süddeutsche Museen und Vereine für Volkskunde beigesteuert haben. Kulturgeschichtlich und künstlerisch Wertvolles geht hier Hand in Hand. Besonders die prachtvollen Stickereien, Gewebe, Hauben und Brautkronen aus den verschiedensten Gegenden, die reiche Sammlung ostfriesischen Schmuckes, die mannigfaltigen Erzeugnisse der Keramik und das namentlich aus Sachsen stammende Spielzeug sind geeignet, auch künstlerische Anregungen zu geben, wobei es sich natürlich nicht um Kopieren handelt. Das Glanzstück der Abteilung ist der reichgetäfelte Gjennersche Pesel aus dem Museum zu Flensburg vom Jahre 1637. Weitere Gesamträume sind die ostfriesische und die westfälische Küche, eine charakteristische elsässische Bauernstube, das erzgebirgisch-sächsische Zimmer mit der Christgeburt, der reichen Weihnachtsbescherung unter der Pyramide und dem Paradiesgarten, das liebevoll ausgestattete vollständige oberbayerische Zimmer von 1809. Zahlreiche einzelne Gegenstände finden

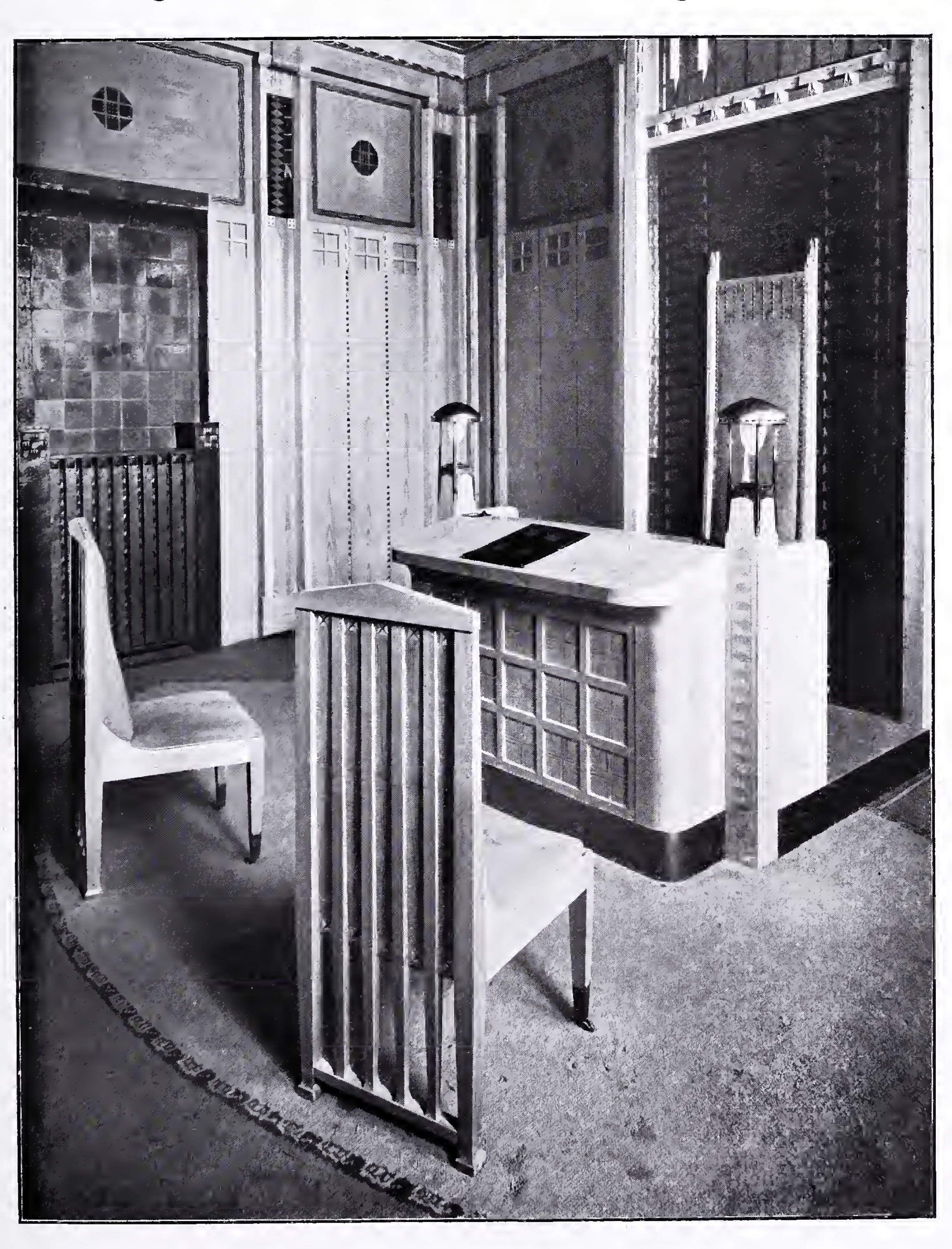
und Hannover, für Keramik und Handweberei Magdeburg und Elberfeld, für Steinbildhauerei Krefeld und Altona, für weibliche Kunsthandarbeit Magdeburg und Hanau, für Lederbearbeitung Kassel und für Photographie Hannover und Hildesheim. Eine Reihe anderer Schulen ist gerade im Begriff, neue Werkstätten einzurichten und wo Neubauten geplant werden, wird stets von vornherein die Anlage von Werkstätten ins Auge gefaßt.

Alle diese Schulen, ausgenommen die zu Breslau und Kassel, dazu aber noch einige andere, besonders die Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf, die Fachschule für Metallindustrie zu Iserlohn, die keramische Fachschule zu Höhr und andere haben in Dresden ausgestellt. Die Arbeiten ihrer Schüler lehren, daß dem Werkstättenunterricht die Zukunft gehört. Hervorragend sind namentlich die Arbeiten der Kunstgewerbeschule zu Magdeburg. In Düsseldorf wird der Zeichenunterricht in mustergültiger Weise erteilt. In ähnlich zielbewußter Weise ist auch Württemberg vorgegangen, wo schon der Name Kgl. Lehr- und Ver-

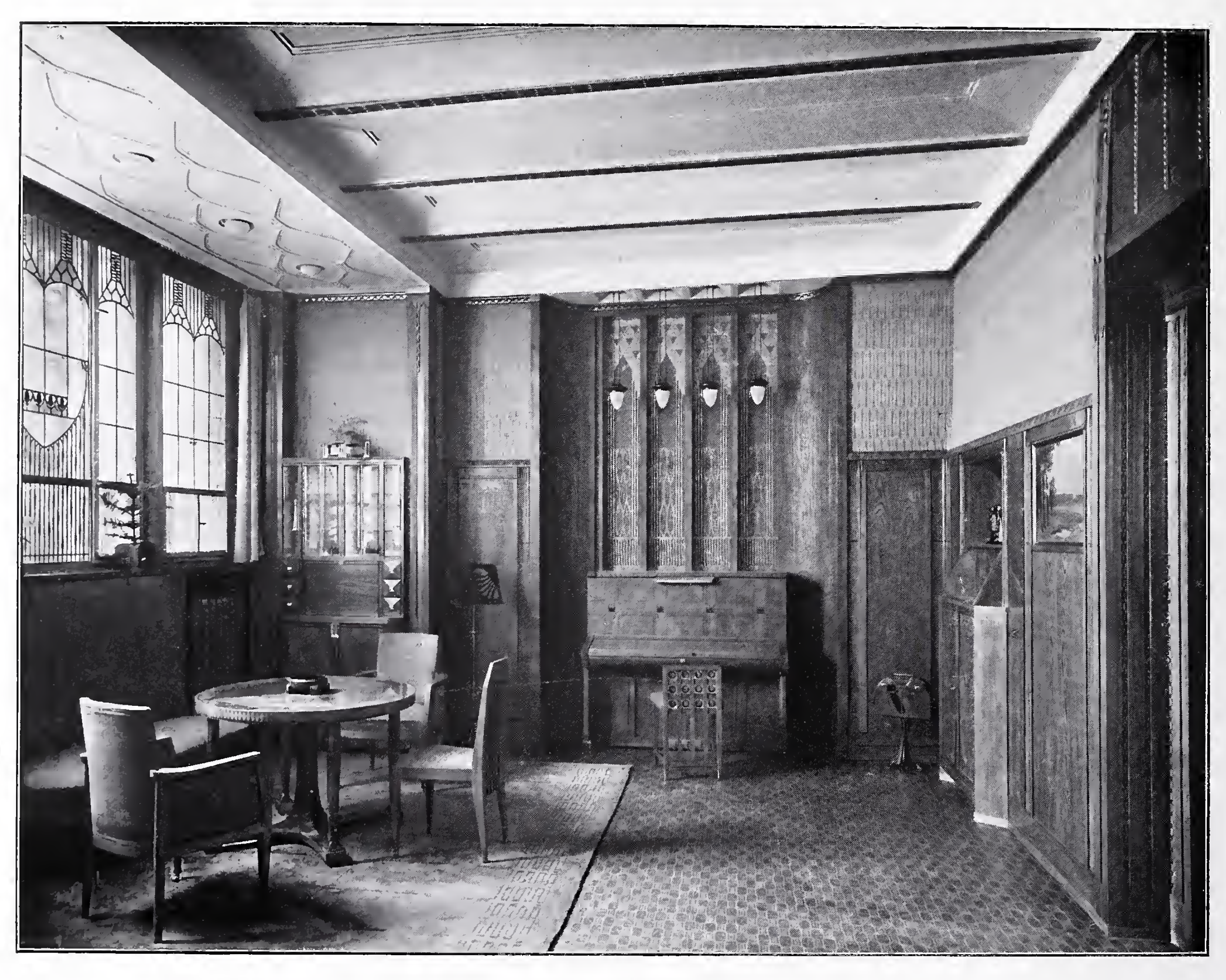
sich aus Hessen, darunter ein Schrank aus einer Mühle bei Aich von 1624 und ein messingenes Bügeleisen von 1670, aus Elsaß, darunter zwölf charakteristische Kleienkotzer aus elsässischen Dorfmühlen, neun reichverzierte Faßriegel und sieben Stuhllehnen, aus Dresden (besonders noch ein reichbesetzter sächsischer Tellerschrank mit blauweißem Geschirr), aus Bremen (eichenes Himmelbett von 1821, ein Bauernwagen und anderes), aus Tilsit (Lichtkronen und Hausfleißwebereien), aus Mecklenburg (bemalte Holzschachteln) und Flensburg (geschnitzte und gemalte Mangelbretter). Endlich ist noch ein besonderes Gebäude innerhalb der Abteilung Volkskunst zu nennen: das *Vierländer Haus,* das der Verein für Vierländer Kunst und Heimatkunde, Vorsitzender Pastor Friedrich Holtz in Altengamme, errichtet hat. Mag es infolge des beschränkten Raumes auch nicht einen vollen Begriff von der Eigenart des Vierländer Hauses geben, so zeigt es doch in seiner Bauart und Ornamentik wie in der Innenausstattung (eingelegte Wandvertäfelung und Möbel, gestickte Stuhlkissen usw.), wie der Verein bemüht ist, die alte volksmäßige Überlieferung in den Vierlanden aufrecht zu erhalten.

Noch sind außerhalb des Ausstellungspalastes eine Reihe *selbständiger Bauten* zu erwähnen. Sie alle zeigen den Ernst und die Sachlichkeit, mit der unsere jüngere Künstlerschaft an der Verwirklichung der Gegenwartsideale arbeitet. Von der üblichen Kulissenarchitektur, von dem Jahrmarktsrummel des »Vergnügungsecks« und dem Aufputz mit Türmchen, Erkerchen, Fahnen usw. ist nirgends die Rede. Die Wahrheit, die charakteristische sachliche Bauweise, welche in ihrem Äußeren ihren Zweck kundgibt, ist überall in ihr Recht gesetzt, alle Bauten, die man sieht, sind echt und solid bis ins kleinste durchgeführt.

Das gilt vor allem von dem *sächsischen Hause,* einer Schöpfung von Professor Wilhelm Kreis. Es ist gedacht etwa als Klubhaus oder als Wohnung eines reichen Kunstfreundes, dem so viel Raum zur Verfügung steht, daß an Obergeschosse nicht gedacht zu werden braucht. Auf dieser Grundlage geplant, ist das Haus mit seinen 27 Räumen um einen Garten gruppiert und in seiner Verbindung mit dem davor liegenden Festplatze so wohlgeschlossen angelegt, so harmonisch in seinen Verhältnissen und so anmutig gruppiert, daß man sich nicht leicht etwas Reizvolleres an der Stelle denken kann. Wilhelm Kreis, der Meister des Monumentalen, hat hier gezeigt,



Albin Müller-Magdeburg: Trauzimmer (mit Vorraum) des Standesamtes der Stadt Magdeburg — Wandvertäfelung Traupult, Sessel und Stühle in hellem Kiefern- und Ahornholz mit grauen Wildlederbezügen — gestickter Behang von Frl. Langbein-Magdeburg — Kamin in gepunztem Metall mit glasierten Fliesen von F. v. Heider — Standesamtsbuch vom Maler Rettelbusch



Albin Müller-Magdeburg: Wohn- und Empfangszimmer für das städtische Museum zu Magdeburg — hinter dem Pianino Mosaik — am Pianino verdeckte elektrische Glühbirnen zur Beleuchtung der Noten

wie sicher er auch das Anmutige beherrscht, und auch bei einfacheren Verhältnissen der künstlerischen Wirkung vermöge der rein architektonischen Mittel sicher ist. Das Innere des Hauses — das augenblicklich noch nicht ganz fertig ist, enthält unter anderem die prächtige Galerie für das Meißner Porzellan, die Gemäldegalerie und die Bibliothek von Wilhelm Kreis, eine reiche vornehme Diele von Max Hans Kühne, verschiedene Zimmer von Wilhelm Lossow, Fritz Schumacher, Hans Erlwein, Erich, Fritz und Gertrud Kleinhempel. In köstlicher Weise ist im Oberlichthofe des verstorbenen August Hudler edle Davidsgestalt aufgestellt. Für die bronzene Figur hat hier Wilhelm Kreis einen Raum geschaffen, wie man schöner und wirksamer sich nicht denken kann. Das ist echte große Raumkunst.

Nicht minderer Anerkennung wert ist der benachbarte *Ladentrakt*, den Professor *Fritz Schumacher* geschaffen hat. Die Aufgabe war wesentlich anderer, mehr praktischer Art, aber sie ist ebenso sachlich wie ansprechend gelöst. Der Künstler hat die sechs Läden unter einem Dache vereinigt und davor einen gedeckten Gang angelegt, der ebensowohl den Blick auf die künstlerisch gediegen ausgestatteten Läden mit ihren Schaufenstern frei läßt, wie er den Beschauer vor den Unbilden der Witterung schützt. Eisenkonstruktion und Wandverkleidung mit farbigen Fliesen sind ebenso stilgerecht wie gefällig mit einander verbunden; konstruktive Klarheit, sachgemäße bequeme Anordnung und der Reiz des gediegenen Materials wirken lebendig zusammen.

Die große *Industriehalle*, worin ausgewählte Werke der Kunstindustrie, auch die Sonderausstellung des deutschen Buchgewerbevereins untergebracht ist, gibt sich als dreischiffige große Halle in schlichter künstlerischer Aufrichtigkeit, die nicht mehr scheinen will, als der Zweck einer vorübergehenden Vorführung industrieller Erzeugnisse gebietet. Im Innern des Hauses sieht man die freitragenden Binder in geschickter Konstruktion vom Zimmermeister Noack, welche eine treffliche freie Raumwirkung herbeiführt.

Eine zweite *kleinere, rechteckige Industriehalle* vom Architekten Kolbe steht weit freier als die größere, ist daher architektonisch etwas mehr ausgezeichnet, indem die Eingangstür in der Mitte der Langseite durch zehn antenartig gestellte Pfeiler flankiert wird. Die klare Massenwirkung wird durch die kräftige Farbengebung von gelb und blau gehoben. In dieser

Halle werden einige kunstgewerbliche Maschinen in Betrieb gezeigt, dazu eine Reihe von Einzelerzeugnissen wie Automobile, Krafträder, Ruderboote usw., an welchen die Schönheit der reinen Zweckform sich erweisen soll und auch wirklich erweist. Diese Abteilung, die unter Leitung von Professor Karl Groß steht, trägt das bezeichnende Kennwort: *Die Schönheit des soliden Materials, die Schönheit der gediegenen Arbeit, die Schönheit der reinen Zweckformen.* Ebenso trefflich in seiner schlichten Sachlichkeit wie die Industriehalle ist das Gebäude der *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* Schmidt und Müller, das in den Verhältnissen von Wandmassen und gekuppelten Sprossenfenstern, in dem wirksamen Fries unter dem vorkragenden Dach und den beiden glanzvollen Portalen sowohl als Ganzes, wie in den Einzelheiten die Hand eines geschickten Architekten erkennen läßt. In dieser Halle werden vor dem Auge des Beschauers von dauernd gehenden Maschinen nach Entwürfen von Richard Riemerschmid Möbel hergestellt, an denen die Handarbeit keinerlei Anteil hat. Diese Maschinenmöbel werden auch in einer langen Reihe von Zimmern vorgeführt; sie sind ansprechend und bedeuten eine sozial-politische Tat. Wir kommen darauf zurück. Dasselbe gilt von der wunderhübschen Schule für Neu-Eibau (vom Architekten Ernst Kühn) und drei vollständig ausgestatteten Arbeiterwohnhäusern, die mit dem Vierländer Haus und dem Pfundschen Mittelpavillon zusammen einen überaus reizvollen Dorfplatz bilden. Diese durchaus solid aufgeführten Häuser wurden errichtet von der Landesversicherungsanstalt Ostpreußen (Architekt Max Taut), von dem Amtshauptmann Oberregierungsrat von Nostitz-Drzewiecki in Pirna (Architekt Richard Bauer-Leipzig), von dem Landtagsabgeordneten W. Poppitz und dem Direktor B. Herz-Plauen i. V., Architekt August Grothe-Dresden. Diese sämtlichen Häuser nebst einer äußerst bequemen Arbeiterwohnung des Dresdener Spar- und Bauvereins (Architekten Schilling und Gräbner) geben der Dresdener Ausstellung auch hohen Wert im Sinne der Arbeiterwohlfahrt.

Dieser erste kurze Überblick konnte und sollte zunächst nur einen allgemeinen Begriff von der Dresdener Ausstellung, von ihrem Ernst und ihrer umfassenden Vielseitigkeit geben. Ihre Bedeutung für das deutsche Kunstgewerbe in ästhetischer und wirtschaftlicher Hinsicht wird man kaum überschätzen können. Sie bedeutet einen Markstein ersten Ranges in der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Wer von dessen heutigem Stande mitreden will, wird sie unbedingt sehen müssen.

(Fortsetzung folgt.)



Paul Schultze-Naumburg, Saalecker Werkstätten: Zimmer eines Junggesellen

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

ZUR GESCHICHTE DER MOSAIKTECHNIKEN[1])

VON REGIERUNGSBAUMEISTER ADOLF ZELLER-DARMSTADT

Die Darstellung der gesamten Mosaik- oder Inkrustationskunst ist Gegenstand dieses ganz ausgezeichnet geschriebenen, durch die knappe Behandlung des reichen Stoffes sehr fesselnden und mit ganz vorzüglichen Abbildungen ausgestatteten Werkes. Bégule geht aus von der Inkrustation von hellen oder dunklen Steinsorten durch gefärbte Mörtel- oder harzhaltige Kittarten (Mastix). Für diese Dekorationsweise, eine dem Niello und dem Grubenemail verwandte Technik, haben wir keinen speziellen Kunstausdruck. Die Herstellung dieser eigenartigen Inkrustationen geschieht auf folgende Weise: Auf die glatte oder polierte Platte aus Marmor oder sonstigem Hartgestein werden durch Aufpausen oder Zeichnen die Umrisse der gewünschten Darstellung übertragen, die mit Hilfe des Grabstichels vertieft werden. In manchen Fällen genügt diese Konturierung (z. B. bei Grabinschriften), in den meisten Beispielen aber ist der ganze Grund des Ornamentes oder der Figur auf drei bis sechs Millimeter Tiefe rauh durch Kreuzschläge entfernt und wird gleich den einfachen Umrißzeichnungen mit farbigem Mörtel, meist aber einem gefärbten, mit Harz versetzten und erhitzten Bildhauerkitt ausgefüllt. Das Ornament usw. hebt sich daher, je nach der Farbe des Unterlagsmateriales hell oder dunkel vom Grunde ab. Die mangelhaften Übergänge der Linienführung an den Stoßfugen beweisen, daß die Herstellung der Inkrustation vor dem Versetzen bezw. Ankitten der Platte an die Wand stattfand. Eine Analyse der Füllmasse hat ergeben, daß sie aus ca. einem Teil Eisenrot und zwei Teilen Formergips besteht, teilweise aber auch stark mit Harzen oder Bildhauerkitt (Schellack) versetzt ist. In letzterem Falle muß sie natürlich heiß eingebracht werden, hat aber auch den Vorteil größerer Elastizität und dadurch größerer Dauerhaftigkeit, wie es die vorhandenen Ausführungen beweisen.

Bégule beschreibt zunächst den inkrustierten Schmuck der Chorapsis von St. Jean in Lyon, der aus einem in Höhe der Pilasterkapitelle auf weißen Marmorplatten eingelassenen Fries von Blattornamenten besteht. Die Abaken der Kapitelle zeigen Blatt- und Perlenschmuck in gleicher Technik. Die oberste Stufe der ehemaligen Kathedra der Erzbischöfe zeigt eine Maske, die in zwei Oliphantenhörner blasend, symbolisch die Worte Christi der Welt verkündet. Reiche Pilasterkapitelle in flacher Inkrustationsarbeit zieren die Seitenwände des Chores, unter den dargestellten Motiven ist die Wiedergabe eines Kameles mit einem Negerknaben von Interesse, die an Eindrücke aus den Kreuzzügen erinnert. An den Karniesen der Fensterleibungen sind geometrische Ornamente, darunter der Mäander in gleicher Technik eingelassen. Unterhalb des Triforiums laufen inkrustierte Bänder. Bégule gibt hierzu ein Bild, das besser wie jede Beschreibung die feine und vornehme Wirkung veranschaulicht, die diese Dekorationsart als Vermittler zwischen dem glatten Mauerwerk und der starken plastischen Schattengebung der feingegliederten Architektur der Arkaturen und ihres reichen Schmuckes an Kapitellen hervorzaubert. Die Friese sind entsprechend ihrer Höhe kräftig im Detail behandelt, phantasievoll in der Erfindung und von antiken Reminiszenzen erfüllt.

Der Chor der alten Kathedrale St. Maurice in Vienne zeigt diesen musivischen Schmuck in erhöhtem Maße. Die Motive sind vielfach der Tierwelt entlehnt, der Mönchshumor hat z. B. eine Laus in Riesengröße wiedergegeben; ein Centaurenkampf, der dreiköpfige Janus und anderes mehr verraten die wahrscheinliche Herkunft der eigenartigen Technik, die Bégule an anderer Stelle nach Oberitalien — Venedig — Byzanz rückwärts verfolgt. Die stilistische Behandlung der Tiere ist z. B. für Zeichner von größtem Interesse. Bégule nimmt für die Inkrustation von St. Moritz das Jahr 1251, für die Kathedrale von Lyon die Zeit zwischen 1165—1180 in Anspruch.

Von sonstigen Inkrustationen der Epoche ist in Frankreich wenig erhalten, z. B. Bruchstücke eines Mausoleums des hl. Lazarus (ursprünglich in der Kathedrale), jetzt im Lapidarium der Stadt Autun. Drei Füllungsplatten dieses Denkmales, deren Figuren nielloartig mit schwarzem dauerhaften Harzkitt mit eingerissenen Konturen in hellen Steinplatten hergestellt sind, gehören zu den bedeutenderen Resten.

Auch die 1152 durch Meister Martin erbaute Kirche St. André-les-bas in Vienne zeigt an einzelnen Architekturteilen noch Spuren einer leider stark zerstörten Inkrustation, die hier sogar mehrfarbig ist. Bégule vermutet nach den Formen der gleichzeitigen Kirchen St. André und der Apsis der Kathedrale von Lyon ein und dieselbe Künstlerfamilie, wohl die des Meisters Wilhelm, übereinstimmend mit dem bekannten Beispiel der Cosmaten in Italien im 13. Jahrhundert, die ja auch Spezialarbeiter waren.

Im Anschluß an diese spezielle Inkrustationstechnik in farbigen Mörteln oder Harzkitten gibt Bégule ein gedrängtes, aber sehr anschauliches Bild über die Entwickelung der Mosaik- oder Einlagearbeiten überhaupt. Er behandelt zunächst die Mosaikarbeiten aus echten Steinmaterialien, sodann Einlagearbeiten aus gefärbtem Mörtel im Orient und Italien bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, endlich die Inkrustation aus bunten Stein- und Metalleinlagen für Grabmäler, Fußböden usw. in Frankreich und Italien im 13. bis 16. Jahrhundert.

Da die Arbeit Bégules infolge ihres anregenden Inhaltes vollauf verdient, in weiteren Kreisen bekannt zu werden, da sie in mustergültiger Form über eine *früher für Monumentalbauten fast unerläßliche und jetzt leider viel zu sehr vernachlässigte Technik* orientiert, so sei es gestattet, über den Rahmen der üblichen Besprechung hinausgehend, den Inhalt der genannten Kapitel kurz zu behandeln.

Die wahrscheinlich schon von den Chaldäern geübte Technik der Inkrustation verbreitet sich durch die gesamte semitische und ägyptische Kunst bis in die hellenistische Epoche. Alexandrien, der Vermittlungsplatz europäischer und orientalischer Kunst, führt die Inkrustationstechnik der spätgriechischen und byzantinischen Kultur zu, die in der Folgezeit besonders die Mosaikarbeit in Marmor und Glaspasten ausbildet.

Im Altertum unterschied man: *opus vermiculatum*, her-

---

1) M. Lucien Bégule, Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne. Recherches sur une décoration d'origine orientale et sur son développement dans l'art occidentale du moyen âge. 1905. A. Picardet fils. Paris. A. Rey & Co., Lyon.

gestellt durch Eindrücken würfelförmiger Marmorstückchen oder Glassplitter in noch feuchten, besonders präparierten Putz oder Gipsestrich; *opus sectile* oder auch nach seinem griechisch-ägyptischen Ursprung *opus alexandrinum*: dünne Platten aus bunten Marmor- oder Hartgesteinen, aus denen das gewünschte Muster ausgeschnitten und zwischen Grund aus andersfarbigem Material versetzt wurde.

Die erste Technik, als die einfachere, ist im ganzen Altertum und Mittelalter im Osten bis ins 12. Jahrhundert hinein weit verbreitet, besonders als Wandschmuck. In Frankreich und Deutschland dagegen ist diese Art nur in der Merowingerzeit bis zur Epoche Karls des Großen nachweisbar (z. B. Torhalle Lorsch). Als Wandschmuck wird diese Technik seit dem 10. Jahrhundert nicht mehr benutzt, dagegen vielfach für reichere Fußböden gebraucht (Fragmente eines solchen in St. Irenäus in Lyon, 1825 zerstört). Das beste Werk dieser Art aus dem 12. Jahrhundert ist der berühmte Fußboden in der Kapelle des hl. Firminus in der Abteikirche St. Denis, den Abt Suger 1140 durch den Mönch Alberich ausführen ließ. Ein glücklicher Zufall hat gerade ein Fragment mit dem Bilde Alberichs gerettet (jetzt Museum Cluny).

Eine Abart der Wanddekoration war die schon erwähnte Zeichnung in geschnittenen Marmorplatten, das *Opus sectile*. Reste einer solchen sehr bedeutenden spätrömischen Arbeit haben sich aus der Basilika des Junius Bassus erhalten. Eine Wandverkleidung aus grünem Serpentin ist eingelegt mit Giallo antico für die Figuren des Hylas und der Nymphen, Haar mit Alabaster, Wasserkanne des Hylas und Armbänder der Nymphen mit Perlmutter, Wasser und einzelne Gewandstücke blaues Glas, Mantel des Hylas rotes Glas, Felsen der Landschaft gestreifter Alabaster. Notwendige Innenkonturen sind tief eingeritzt (Reste jetzt im Kapitolinischen Museum). Die Arbeit entstammt der Constantinischen Zeit (Bassus Consul 317).

Seit dem 6. Jahrhundert kommen die geometrischen Muster in Mode (Beispiele in St. Vitale-Ravenna und im Dom zu Parenzo). Opus sectile findet sich nach dem 6. Jahrhundert nur noch im Orient und ist dort vielfach in der Darstellung von antiken Traditionen durchsetzt (Kirche Pantokrator in Konstantinopel: Arbeiten des Herkules).

In Italien entwickelt sich in der Folge besonders die Inkrustation mit farbigen Marmorstückchen, besonders hervorragend die Ausführungen in der großen Basilika von Monte Casino, von Abt Desiderius (später Papst Viktor II.) mit Hilfe griechischer Werkleute hergestellt (um 1066).

Diese Technik geometrischer Muster wird ungeheuer beliebt, im 12. und 13. Jahrhundert werden nicht nur die Fußböden der Kirchen, sondern auch Einrichtungsgegenstände, wie Ambonen, Kanzeln, Altäre usw. in ihr dekoriert. Die Künstlerfamilie der Cosmaten, deren Spezialität die Herstellung derartiger Arbeiten war, hat damals weit über Mittelitalien hinaus Hervorragendes geleistet.

Die unteritalienischen Mosaikarbeiten bis in die Campagna hinein sind lebhafter im Kontur, reicher in der Farbe und wohl mehr von den Arabern beeinflußt (Salerno, Sessa).

Von französischen Arbeiten jener Zeit ist der Fußboden der Kirche St. Benoit-sur-Loire zwar der Cosmatenarbeit verwandt, indessen wahrscheinlich erst vom Kardinal Duprat 1535 aus Italien überführt worden. Die übrigen französischen Arbeiten jener Epoche sind meist sehr einfach, ein Fußboden z. B. in der Krypta der Kirche St. Irenäus in Lyon erhalten.

Äußerer Wandschmuck scheint byzantinischen Ursprungs. Im Ausgang des 10. Jahrhunderts und später wird diese Dekorationsweise nicht nur für Sakralbauten, sondern auch für Paläste beliebt, die Technik ist der der Merowingerzeit gleich. Geschnittene Hartgesteine, auch Backsteine und besonders in der Auvergne dunkle Laven sind sehr beliebt und gerade hier in besonders reizvoller Weise als monumentaler Schmuck verwandt. Beispiele: St. Paul d'Issoire, St. Saturnin (Puy de Dome); in Lyon ist eine ähnliche Zier an der Manécanterie, einer ehemaligen Singschule für junge Kleriker, sowie an dem Glockenturm der ehemaligen Abtei d'Ainay erhalten.

Der Ausgangspunkt dieser französischen Technik ist schwer nachweisbar; am wahrscheinlichsten eine Fortführung merowingischer Kunstweise.

Inkrustationen aus kleinen bunten Steinen finden sich schon im 12. Jahrhundert besonders an Grabsteinen, so dem des Bischofs Frumald (1180), dem der Königin Fredegunde (jetzt in St. Denis). Letzterer ist sehr interessant durch die Verwendung gravierter Metallplatten für Hände, Füße und Kopf. Ein sehr eigenartiges Stück alter Inkrustation sind die Reste eines Märtyrergrabes in Poitiers (Hypogée Martyrium), das wohl bis in die Merowingerzeit zurückgeht und dessen Einlagen teilweise aus bunten — wohl römischen Resten entnommenen — Glasflüssen be-



Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906. Heinrich Vogeler-Worpswede: Zimmer einer jungen Frau in weißlackiertem Holz mit Golddekor und flachgeschnitzten Rosen — auf dem Schränkchen Porzellan von O. F. Nebe-Bremen — Möbel und Sofa mit waschbaren Handstickereien von Adelheid Bergmann-Bremen



Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906. Boulemöbel aus dem königl. Schlosse zu Dresden mit Messingintarsien und Beschlägen in Goldbronze — Sessel mit gelbem Seidendamast bezogen — Gobelins — tönerner Ofen in blau und weiß auf eisernem Unterbau

stehen. In gleicher Weise ist der Altar von St. Guilhelm-du-désert geziert, als Grund dient hier eine dunkle Gipsmasse, die Arbeit ist aus dem 13. Jahrhundert.

Einlagen für Augen, ähnlich antiker Weise, kommen ebenfalls vor, z. B. an Basreliefs an der Kathedrale in Autun und figürlichen Resten in der ehemaligen Abtei St. Pons (Hérault).

Einlagen aus gefärbter, künstlicher Masse sind im Orient zuerst anscheinend in der St. Sophienkirche verwendet worden. Diese Zierart, mit dunkler Füllmasse, kommt dann vielfach in griechischen Klöstern des 11. und 12. Jahrhunderts vor, besonders in Daphni bei Athen. Die Technik wird im 11. Jahrhundert nach Italien gebracht und zuerst an der Adria, namentlich in S. Marco durchgeführt. Wir sehen sie hier an den Abaken und den würfelartigen Kapitellen, sowie an der Umrahmung des inneren Tympanons der Türe zum Mittelschiff. Der unter der Normannenherrschaft in den westlichen Provinzen Italiens hochausgebildete Kirchenbau begünstigte besonders die Zier mit musivischem Schmucke und es kommt neben der Mosaiktechnik besonders auch die Einlagearbeit zu hoher Blüte. Namentlich Apulien zieht die farbigen Zementeinlagen vor. Das reichste Werk dieser Art ist der Ambo der Kathedrale von Bitonto, dessen Schmuck laut Inschrift von 1229 stammt. Beim Umbau der Kathedrale von Ancona wurde gleichfalls von der neuen Dekorationsart Gebrauch gemacht. Die Motive sind hier vielfach sizilisch-arabischen Geweben und persischen Stoffen entnommen.

In Norditalien kommt in der Kathedrale zu Parma an dem umlaufenden Blattfries eines Basreliefs von Benedetto Antelami (1178) gleichfalls Mörtelinkrustation vor.

Mit dem hohen Aufschwung, den die Kunst in allen Zweigen seit dem 12. Jahrhundert in der Toskana nahm, wird auch der Inkrustationskunst eine erhöhte Aufmerksamkeit zuteil. Nicht nur die polychrome Behandlung der zu dekorierenden Stücke nach der Technik der Cosmaten in Rom, sondern auch die weit mehr Feingefühl verlangende Inkrustation in farbigen Mörteln, namentlich aber in harzhaltigen Kitten wird sehr beliebt und mit den übrigen Methoden der Mosaikarbeit kombiniert. Vorbild für die großen inkrustierten Fassaden wird die um 1100 vollendete Schauseite der Kathedrale zu Pisa. In Lucca sind die beiden Kirchen St. Michael und die Kathedrale St. Martino besonders glanzvoll inkrustiert. Zwei Namen, Abelenato et Aldibrando 1233, beziehen sich vielleicht auf die Künstler dieser unerschöpflich reichen Kompositionen, in denen die ganze Formenwelt der damaligen Zeit vereinigt ist.

Unter den Fußböden jener Zeit sind besonders hervorragend die der Kirchen St. Miniato und des Baptisteriums zu Florenz. Der erstere stammt laut Inschrift teils aus dem Jahre 1209, teils von 1351. Der älteste ist der von St. Miniato von 1207, die Muster sind in sieben Feldern mit

dunklem Marmor und Harzkittinkrustation eingearbeitet. Der Fußboden des Baptisteriums zeigt die Technik des Opus sectile in eigenartiger Anwendung. Weiße, braunrote und schwarze Marmorstückchen bilden, in eine zementartige Masse von außerordentlicher Härte eingedrückt, Wellen-, Schachbret- und Bandmuster. Breite Marmorbänder aus weißem Marmor mit schwarzen Marmoreinlagen bilden die trennenden Teilungen. Daneben sind carrarische Marmorplatten, mit dunklen Marmoren und mit Zementeinlagen dekoriert, verwandt, die in ihren Einzelheiten sehr von orientalischen Stoffmustern beeinflußt sind. Der Tierkreis kommt hier wie in St. Miniato vor.

Bégule nimmt nach den Zeitverhältnissen wie nach Ähnlichkeit in den Techniken der Inkrustationen von Lyon und denen Italiens, namentlich in der Toskanas, die ihrerseits wieder verwandt sind mit byzantinischen in St. Marko und dem Osten (z. B. Daphni), an, daß die Mörtelinkrustation demgemäß von Byzanz nach St. Marko, von hier in die Lombardei und in die Toskana eingeführt worden ist und hier diese Kunst in der Mitte des 12. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht hat. Von Norditalien überschritten lombardische Scarpellini (Steinmetzen) die Alpen und brachten die Inkrustationstechnik zwischen 1150 und 1180 nach Lyon, das damals auf der großen Straße von Italien über die Rhone nach dem Herzen Frankreichs eine wichtige Übergangsstation war.

Der Umschwung der Baukunst in Frankreich im 13. Jahrhundert räumt zwar mit fremden Bauelementen stark auf, indessen bleibt die Inkrustation lebensfähig und wird sowohl zu Fußböden wie zur Ausstattung kostbarer Grabplatten viel und gern benutzt. Von diesen Arbeiten ist fast nichts erhalten, zeichnerische Darstellungen von vorzüglichen Fußbodeneinlagen hat der bekannte Architekt Percier 1795 in den Ruinen der Abteikirche von St. Denis angefertigt, die z. B. Viollet-le-Duc beschreibt. Auch die unteren Wandflächen der St. Chapelle waren in ähnlicher Weise mit farbigen Glaseinlagen geschmückt. Reste jener Zeit bewahren verschiedene Museen, so z. B. das zu Douai, das der Abtei zu Menoux und das der petits Augustins in Paris. Die interessantesten Reste bewahrt die Kirche von St. Omer. Der berühmte Fußboden dieser Kirche wurde gestiftet Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts von verschiedenen Familien und Korporationen, darunter den Geschlechtern von St. Aldegonde und Wasselin und den Brüdern der Gilde (das ist: der Handelskammer: Istum lapidem deter fratres de Gilda). Die 3,25 m langen und 1,60 m breiten Platten zeigen in Mosaik und Inkrustation Darstellungen der freien Künste, der Musik, der Astronomie usw. Die Einlage ist teils in braunrot, teils in schieferblau in gelblichem Kalkstein hergestellt. Unter den Mustern sind besonders schön Darstellungen von Rittern auf ihren Turnierpferden.

Der gleichfalls sehr berühmte Boden der Kirche St. Nicaise in Rheims wurde während der Kaiserzeit nach



Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906. Weihnachten im sächsischen Erzgebirge: links Krippe oder Christgeburt — auf dem Tische die Pyramide mit drei Geschossen (sich drehenden Platten); links davon der Paradiesgarten — auf dem roten Schrank von 1817 und auf dem Fensterbrett Bergmannsleuchter — rechts am Boden eine Trage (um Lasten auf dem Rücken zu tragen) — von der Decke herabhängend die Bergspinne (Kronleuchter mit Bergparade) — zwischen Tisch und Fenster der Klöppelsack — vorn ein Wiegepferd. Über dem Schrank ein Bild mit vierspännigem Lastwagen



Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906. Wendischer Ofen, oben mit grünen topfartig vertieften Kacheln — Lausitzer Möbelstücke: blaubemaltes Bett von 1882 — Wiege von 1824 — Tellerbrett mit 25 Zinntellern, 4 Zinnschüsseln, bemalten Gläsern, Salzfaß, Leuchter, Fußwärmer — Lehnstuhl mit Lederbezug

St. Remi übertragen. Die Einlagen bestehen hier aus Blei, das in schwalbenschwanzförmige Nuten gegossen und mit dem Hammer nachgetrieben wurde.

Von Frankreich kommt die Tecknik der Inkrustation nach England, indes ist wenig von alten Arbeiten erhalten, der einzige Fußboden dieser Art liegt vor dem Grabmal des hl. Thomas Becket in der Kathedrale von Canterbury (ca. 1220). In Deutschland ist aus der gleichen Zeit bekannt der Gipseinlageboden des Domchores in Hildesheim, dessen Reste jetzt im Kreuzgange aufbewahrt sind.

Die Einlagearbeiten der spätmittelalterlichen Zeit konnten mit Erfolg mit der Skulptur der Zeit konkurrieren, besonders die steifen architektonischen Umrahmungen an flachen Grabplatten ließen sich leicht durch Harzkitt- oder farbige Mörteleinlage wiedergeben. Auch Metalleinguß (besonders Blei) war hierfür sehr günstig. Gesteigert wurde die Wirkung durch Anwendung gravierter oder emaillierter Kupferplatten, die namentlich in Flandern sehr in Mode kamen. Es ist damit die Verbindung mit dem Niello geschaffen. Großartige Beispiele sind der Grabstein des Symon Bocheux in Notre-Dame zu St. Omer (1462) und eine Grabplatte im Museum zu Douai aus dem 16. Jahrhundert.

Italien hat die Inkrustationstechnik treu bewahrt. Die hervorragendsten Beispiele für das 14. Jahrhundert sind die Kathedralen von Siena und Florenz, diese bis in den Tambour der Kuppel hinein mit Mosaik überdeckt, und der Campanile Giottos. Inkrustierte Grabsteine birgt namentlich St. Croce, das Pantheon von Florenz. Ein prachtvolles Werk ist das Tabernakel von Andrea di Cione (Orcagna) von 1352—1359 in Or San Michele, Florenz, dessen außerordentlicher Reichtum an vergoldeten Glasemaillen bemerkenswert ist. Donatello hat die Inkrustationstechnik ebenfalls verwandt, so z. B. an der Cantoria, einer ursprünglich im Dome aufgestellten Orgelbrüstung von 1433.

Mosaikfußböden in Verbindung mit Mörteleinlagearbeit hat Italien in unerreichter Fülle und Schönheit produziert. Der großartigste Boden dieser Art ist der der Kathedrale von Siena, ein Werk, an dem sieben Dezennien und eine ganze Anzahl von Künstlern gearbeitet haben. Entgegen früheren Beispielen ist hier vorzugsweise der Grund in dunklem Marmor ausgelegt, teils braunrot oder blaugrau, mit kräftigen Fugen sind die Umrisse der Zeichnung in Harzkitt behandelt. Die Darstellungen sind den verschiedensten Gebieten entnommen, teils aus dem alten Testament, teils Wappenbilder von Städten, teils idealer Art, wie die Tugend, dann Persönlichkeiten, die Sibyllen, Propheten usw. Da der alte Boden durch den starken Verkehr der Gefahr der Zerstörung ausgesetzt ist, so wurde er teilweise in das Museum überführt, um das Original zu retten (jetzt mit Brettern überdeckt, die auf Verlangen abgedeckt werden). Die einzelnen Darstellungen sind teilweise nach Kartons bekannter Künstler ausgeführt, so z. B. der Triumph der Tugend von Pinturicchio (1506 durch Paolo Manucci in Marmor inkrustiert).

Auch Beccafumi gebührt ein großer Anteil, so das schöne Bild: Moses schlägt die Felsen. Interessant durch die Technik sind die Bilder in den Schwellen des Baptisteriums zu Siena, die in einer charakteristischen, einer Kohlezeichnung ähnelnden Strichmanier durchgeführt sind. Sie wurden 1450 durch Bartolomeo di Mariano und Antonio Federighi ausgeführt. Die Kirche San Domenico in Siena bewahrt ebenfalls einen sehr charakteristischen Fußboden von Beccafumi.

In Lucca ist das Mittelfeld des Fußbodens im Mittelschiff der Kathedrale, das Urteil Salomos wiedergebend,

von besonderer Schönheit. Wahrscheinlich von 1470 bis 1484 ausgeführt, ist die perspektivische Darstellung von Interesse, leider ist die Komposition stark dem Verderben ausgesetzt. Bekannt ist auch der Fußboden in der Laurentiana, ein Werk Buglionis nach den Kartons Michelangelos.

Im 16. Jahrhundert werden die Einlageinkrustationen in Italien selten. Unabhängig von der damals sehr geübten Kunst des Damaszierens hat sich an der Treppe Dei Giganti am Dogenpalast in Venedig eine eigenartige Zier erhalten. Die Setzstuten dieser Treppe sind durch eingegossene Mischungen aus Blei und Zinn mit Einlageornament geschmückt.

Ein seltenes Beispiel von Inkrustation mit Fayencen bietet das Grabmonument des Bischofs Federighi in der Kirche Sta. Trinita in Florenz, das 1455 von Luca della Robbia ausgeführt wurde. Namentlich die Bänder sind alle mit bunten Fayencestückchen inkrustiert.

Bégule schließt sein vortreffliches Buch mit dem Hinweis, die Inkrustationskunst wieder mehr zu Ehren zu bringen. Diesem Wunsche kann sich Verfasser nur aufs lebhafteste anschließen.

Die Mosaiktechnik ist eine der monumentalsten Dekorationsweisen, die wir haben. Sie erfordert, je nach der Art, ob einfache Muster oder feinere Darstellung nach Flächenwirkung oder Linienführung beliebt ist, stets eine besondere Behandlung in der Darstellung des Vorbildes und ist dadurch für den Künstler, wie den ausführenden Handwerker überaus anregend und wie wenige Techniken geeignet, den Sinn für vornehme Linie und monumentale Behandlung des Schmuckes ohne störendes Beiwerk zu fördern. Sie unterstützt darin die Bestrebungen unserer Modernen, Verständnis für das einfach dargestellte Kunstwerk auszubilden. Namentlich die von Bégule so eingehend bearbeiteten Arbeiten in den Kirchen Lyons und Viennes zeigen, wie mit einem an sich ganz einfachen Ornament nur durch den Gegensatz mit der Farbe der Umgebung ganz überraschende Wirkungen erzielt werden können. Es schien unter diesen Voraussetzungen dem Unterzeichneten nicht müßig, Bégules schönes Werk in Gestalt eines gedrängten Auszuges zu besprechen, um seine Anregungen auch in deutschen Leserkreisen zu verbreiten und damit eine Kunstweise zu befürworten, der unsere für lebhafte und eigenartige Dekorationen so empfängliche Zeit wohl sehr viel Entgegenkommen zeigen dürfte, besonders wenn die der Ausführung zugrunde gelegten Motive sich durch einfache Klarheit und allgemeine Verständlichkeit auszeichnen.

Farbenlehre für Dekorateure, mit 3 Farbtafeln von *L. Hagen.* Preis 6 M. Verlag von Berg & Schoch, Berlin.

Neue Anregung gibt die Verfasserin in der gemeinverständlich geschilderten Abhandlung über ein Thema, das neben den theoretischen Kenntnissen vor allem praktische Übung erfordert, um gewandt und sicher in dem Farbenkonzert sich bewegen zu lernen. Als Wegweiser dabei zu dienen, trägt das Werk einen Teil bei, namentlich in bezug auf die interessante Schilderung über die Einteilung des Spektrums in zwölf Grundfarben, statt der früheren sieben. *E.*



Dresdener Kunstgewerbeausstellung 1906. Westfälische Küche — Raum aus Ziegeln aufgemauert, zwei Feuerböcke, Kessel und Teetopf aus Messing, beide an verschiebbaren Sägehaken an dem drehbaren Gestell aufgehängt — links Tellerbrett mit Zinngerät — rechts Löffelbrett (alte Löffel mit runder Laffe und geradem Stil), Blasebalg, Feuerzangen, Kesselträger, rotierender Krug, Salzkasten (?) — auf dem Tische links grauer Steingutkrug und Messinglampe

Rockenstein, M., Kleiner Zeichenständer, 40 Pf. Großer Zeichenständer »*Kompaß*«, 75 Pf. Berlin SW., Rockenstein's Verlagsbuchhandlung und Lehrmittelanstalt.

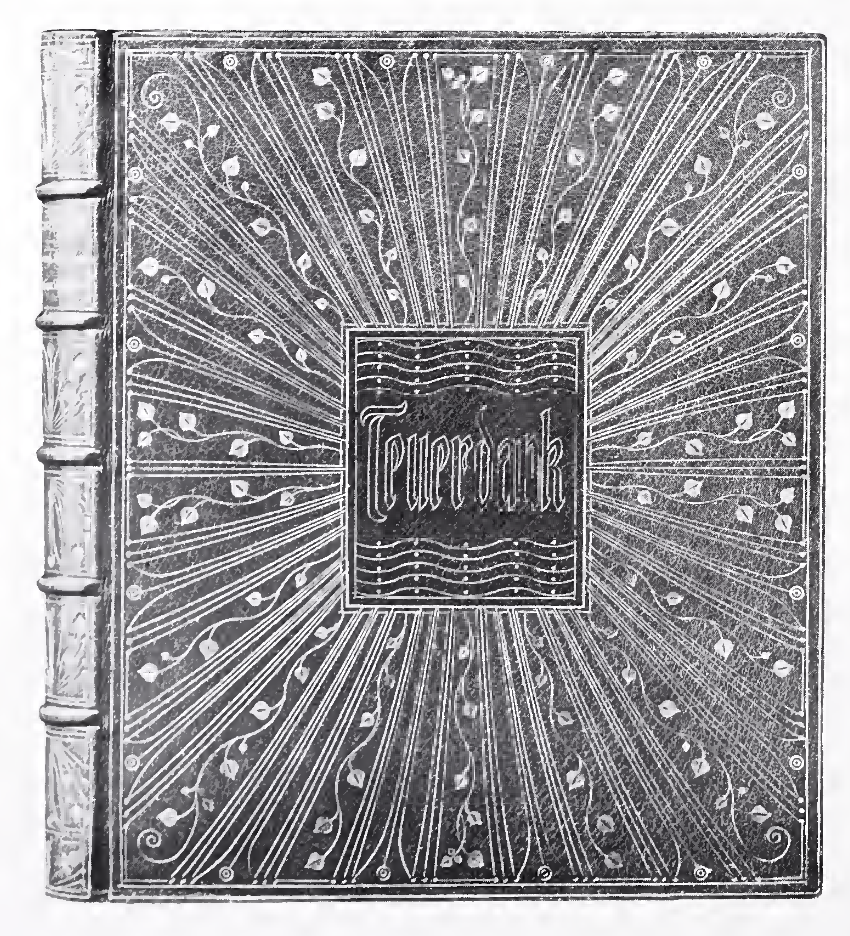
Zwei billige Zeichenständer, welche den neuen preußischen Lehrplänen für Zeichenunterricht ihre Entstehung verdanken. Der kleinere ist für Volksschulen und für Mittelschulen bestimmt. Nachdem auf ihrer Vorderseite ein Zeichenblock von entsprechender Größe eingeschoben worden ist, gestatten sie die steile oder senkrechte Stellung der Zeichenfläche beim Entwerfen der Zeichnung und bei ihrer Vergleichung mit dem Vorbild. Ein Versuch damit in der einen oder anderen Klasse dürfte zu empfehlen sein. *M.*

Die gewerbliche Fortbildungsschule. Zeitschrift für die Interessen der sachlichen und allgemeinen gewerblichen Fortbildungsschulen. Wien, Verlag von Pichler Witwe & Sohn. 1. Jahrgang 1905. No. 1|2 und 3|4. Preis des Jahrganges 5 M.

Bei der raschen Steigerung der Ansprüche an die praktische Tüchtigkeit in den gewerblichen Berufsarten gewinnt die gewerbliche Fortbildungsschule erhöhte Bedeutung. Deshalb ist auch die Herausgabe einer Zeitschrift zu begrüßen, welche sich zur Aufgabe macht, »die verschiedenen Interessen der gewerblichen Fortbildungsschulen und ihrer Lehrer wahrzunehmen« und die zugleich ein »Magazin der Geistesarbeit von Fachmännern« sein will, »geeignet, das Erziehungs- und Unterrichtswesen an den fachlichen und allgemeinen gewerblichen Fortbildungsschulen zu fördern und seine planmäßige Entwickelung und Ausgestaltung zu fördern.« Die vorliegenden beiden ersten Doppelnummern berechtigen zu der Annahme, daß die Zeitschrift diese Aufgabe erfüllen wird. Man findet darin eine Reihe trefflicher Aufsätze über gewerbliches Erziehungs- und Unterrichtswesen, über Lehrmittel, Lehrstoff usw. Wenn dieselbe als österreichisches Unternehmen auch vorwiegend die österreichische gewerbliche Fortbildungsschule berücksichtigen wird, so nennt sie unter ihren Mitarbeitern doch auch eine größere Anzahl aus dem Deutschen Reich und der Deutschen Schweiz, so daß die Bestrebungen der gewerblichen Fortbildungsschulen in allen deutschen Landen zum Ausdruck kommen werden. Aus diesem Grunde, wie auch wegen der Reichhaltigkeit und Billigkeit darf die Zeitschrift unseren gewerblichen Anstalten bestens empfohlen werden. *M.*

Krause, W., *Praktisches Handbuch für den neuzeitlichen Zeichenunterricht* an allgemein bildenden gewerblichen und Lehrerbildungsanstalten. Verlag von Priesbach's Buchhandlung, Breslau. Preis 1,80 M.

In der Einleitung sucht der Verfasser den Wert des Zeichenunterrichts für das sittliche und praktische Leben zu begründen. Er gibt sodann eine methodische Anleitung für die Erteilung des Freihandzeichenunterrichts mit besonderer Berücksichtigung der allgemein bildenden Anstalten. Recht Beachtenswertes enthalten namentlich die Abschnitte über das Modell- und Naturzeichnen, das Gedächtniszeichnen, über das Selbstschaffen und Sammeln von Lehrmitteln. An den Darlegungen erkennt man den erfahrenen Zeichenlehrer, der sich über das Wesen und den Zweck der einzelnen Übungen ein sicheres Urteil gebildet hat. Beigegeben sind eine Übersicht über die Stoffverteilung und die Behandlung des Linearzeichenunterrichts von H. Knobloch, Vorschläge für die Ausbildung von Zeichenlehrern, Lehrmittelnachweise, Literaturverzeichnis usw. *M.*



Ed. Ludwig-Frankfurt a. M.: Ganzlederband, Orange-Capsaffian mit Handvergoldung
Zu dem Aufsatz »Buchbindekunst« in Heft 8. Dieser Einband wurde für das Kunstgewerbemuseum Frankfurt angekauft.

Die photographischen Aufnahmen auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung besorgte der Photograph **Max Fischer**-Dresden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG DRESDEN 1906

VON PAUL SCHUMANN-DRESDEN

II. DIE RAUMKUNST

WER den Stand der kunstgewerblichen Leistungsfähigkeit eines Landes kennen lernen will, wird nur schwer zum Ziele kommen, wenn er sich an die verstreuten Einzelobjekte hält, er muß die Gesamtleistungen von Innenräumen betrachten, in denen alle einzelnen kunstgewerblichen Einzelerzeugnisse zusammenwirken, um einen Maßstab zu bekommen für das Können und den Geschmack einer Epoche. So heißt es in einem der Aufsätze, worin die leitenden Persönlichkeiten der Dresdener Ausstellung deren Grundsätze darlegten. Dieser Hauptgrundsatz ist maßgebend geworden für die Anordnung der gesamten Ausstellung: die *Raumkunst* gibt ihr das Hauptgepräge. Schon dieses früher kaum angewendete Wort weist auf das Wesen der Ausstellung: nicht bloß Zimmereinrichtungen sollen es sein, noch viel weniger aber Dekorationen, sondern mit künstlerischem Geschmack durchgebildete und ausgestattete Räume. Es sind deren nicht weniger als 144 und zwar nicht nur die üblichen — weil eben notwendigsten — nämlich Wohn-, Speise- und Schlafzimmer, sondern Räume der mannigfaltigsten Art: Billardzimmer, ein Kupferstichkabinett, eine kleine Gemäldegalerie, Porzellanzimmer, Räume für öffentliche Museen und Bibliotheken, Dielen, Sitzungssäle, ein ganzes Amtsgericht und ein Standesamt mit Nebenräumen, zwei Schiffsräume: nämlich die Offiziersmesse und der Kommandantensalon des Kreuzers Danzig, ein kleiner Bahnhof mit Wartezimmer und einem vollständig eingerichteten Eisenbahnwagen und verschiedene andere. Von den sieben kirchlichen Räumen und den Ladeneinrichtungen, die das mannigfache Bild ergänzen, sprachen wir schon im ersten Aufsatze.

Die umfängliche und schwierige Aufgabe, alle diese Räume dem bestehenden Gebäude einzupassen und sie untereinander zu einer zusammenhängenden Folge zu vereinen, fiel dem Architekten Professor Fritz Schumacher zu. Er hat sie mit großem Geschick gelöst. Wenn man sich einigermaßen mit dem Plan im Kataloge vertraut macht, wird man sich rasch und leicht zurechtfinden, und in der reichen Abwechselung, den An- und Abschwellen der raumkünstlerischen Gedanken und Stimmungen vielfache Gelegenheit zu künstlerischem Genießen und zu dem nicht minder genußreichen Kritisieren finden.

Niemand wird sich verhehlen, daß die Ausstellung auch zu abfälligen Urteilen Gelegenheit bietet. Denn wie wäre es möglich, daß beim Suchen eines ganz neuen Stils sogleich Dutzende von Künstlern in den verschiedensten deutschen Städten gleich Vollendetes und Mustergültiges schüfen? Es verlohnt wohl, bei diesem Gedanken an einen neuen Stil zu verweilen, und seine Aussichten zunächst grundsätzlich abzuwägen. Das Kunstgewerbe der letzten Jahrzehnte hat keinerlei Entwickelung gehabt — nichts von kleinen Anfängen, allmählicher Steigerung, Ausleben auf der erreichten Höhe und Niedergang — nein, man griff nur hinein in den bereit daliegenden Reichtum der Motive vergangener Zeiten und suchte nach den alten Vorbildern mit mehr oder weniger Geschmack neue Kunstwerke zu kombinieren. Man kann diese Zeit zur Not eine verspätete Nachblüte nennen, aber die Übermüdung an jedem der wiedererweckten Stile trat entsprechend schneller ein, weil die Bewegung in jeder neuen Phase immer wieder sogleich mit hochgesteigertem Formenreiz einsetzte, und so verzehrte sich die Stilspielerei in wenigen Jahrzehnten, nachdem der ganze Formenreichtum von Jahrhunderten aufgerührt worden war.

Ganz anders jetzt. Die Künstler moderner Richtung, die in der Dresdener Ausstellung fast allein das Wort führen, wollen nichts mehr wissen von Ausnutzung ererbten Reichtums, sie haben einen ausgesprochenen Widerwillen dagegen. So gehen sie zurück auf die natürlichen Bedingungen von Material und Zweck, sie betonen die Konstruktion, der neue Stil ist *Sach- und Stoff-Stil.* Man muß das billigen: denn dieser Ausgangspunkt ist der einzige, von dem eine weitere Entwickelung, eine spätere Steigerung möglich ist. Der Künstler fragt: wie kann am einfachsten und bequemsten der Zweck des Gerätes erreicht werden, das du machen willst, welche Formen entsprechen dem geforderten Gehalt am geradesten? und von diesem Gesichtspunkte aus bildet er. Im Wachstum und Aufbau der Pflanze findet er für diese Art des Schaffens ein Vorbild, und sein Schaffen geht so zunächst parallel dem des Technikers, des Ingenieurs, dessen Streben ebenfalls dahin geht, sein Ziel auf dem nächsten Wege, mit möglichst wenig Aufwand von Kraft und Mitteln zu erreichen. Es ist sonach klar, daß der neue Stil nicht von vornherein ein Prachtstil sein kann. Das Zurückgehen auf die einfachsten Grundlagen bringt ein Herausarbeiten des Formengerüsts mit sich, bei dem sogar die Gefahr der Nüchternheit nahe liegt: nur ein feines Formen- und Liniengefühl vermag ihr völlig zu entgehen und dem schwächeren Reiz der reinen Zweckform gegenüber dem gesteigerten Formenreiz entwickelter Stile die nötige volle Anziehungskraft zu verleihen. Denn es ist nicht ohne weiteres wahr, daß die Konstruktion an sich das schönste sei. Wie könnten wir sonst neben der Gotik auch Schöpfungen der Renaissance so hoch bewundern?

So haben denn unsere jungen Künstler außer dem Reiz des Konstruktiven und des Sachstils noch zwei weitere Grundsätze in ihr ästhetisches Glaubens-

bekenntnis aufgenommen: die Schönheit des *echten Materials* und die Schönheit der *soliden Arbeit*. Es kann natürlich nicht schlechthin gesagt werden, daß in den alten Stilen durchweg unsolid gearbeitet worden wäre. Sind doch oft geradezu Musterstücke solider Arbeit geliefert worden. Aber es ist kein Zweifel: den jetzt überwundenen Stilen klebt der Makel des billig und schlecht an, der unserer Industrie seit den siebziger Jahren so sehr geschadet hat. Durch nichts ist unsolide Arbeit leichter zu bemänteln als durch eine Fülle unorganischer Ornamentik und gesteigerten Formenreizes. Der schöne Schein täuscht über ungenau geschnittene Stoßfugen und liederliche Verzahnung hinweg, der Aufputz verdeckt das minderwertige Material. So haben wir während der Herrschaft der historischen Stile die Schleuderware der Abzahlungsbazare und der (angeblich) billigen Magazine gesehen und erlebt, wie die Ansprüche des Käufers, der Charakter des Arbeiters herabgedrückt wurden. Für den neuen Stil haben die führenden Künstler von vornherein den Grundsatz aufgestellt: nur die solideste Arbeit ist zulässig. Und auch das kann nicht anders sein, denn der neue Stil bietet nichts, wodurch unsaubere, unsolide Arbeit verdeckt werden könnte. Der hohle Schein ist ausgeschlossen. Solide Arbeit aber hebt die Selbstachtung, die Gewissenhaftigkeit und das Pflichtbewußtsein des Arbeiters, und sie verbürgt uns dauernden Besitz und steigert unsere Freude daran, wie alles was vertrauenswürdig und zuverlässig ist. Solide Arbeit ist ein Stück vornehmer Gesinnung, eine Quelle der Freude und Kraft.

Echtes Material aber hat zugleich ethischen und künstlerischen Wert. Echtes Material ist jeder Stoff, der sich als das zeigt, was er ist, und nichts anderes sein will. Auch Tannenholz und Blech gehören dazu, wenn sie nicht so behandelt werden, daß jenes z. B. wie Ebenholz, dieses wie Stein aussieht. Die verflossene Periode hat bekanntlich in solchen Imitationen arg gesündigt. Wir haben in dieser Hinsicht feiner empfinden gelernt, denn wenn auch die angenagelten Blechgesimse mit Steinformen und andere krasse Unwahrheiten noch nicht völlig verschwunden sind, so ist doch die Entrüstung über solche Fälschungen jetzt in viel weitere Kreise gedrungen, und das ästhetische Gewissen regt sich kräftiger und wirksamer. Man sah ehedem nicht, »daß der wohlfeile Stoff oder der Anstrich die Erscheinung des edleren Stoffes, den er vortäuschen wollte, gar nicht erreichen kann«. Man übersah den höheren Wert des edleren Materials, weil man für die gröberen Reize gehäufter Ornamentik allzu empfänglich war. Worin aber besteht der Reiz des *edlen* Materials? Im höheren Tauschwert, in der erhöhten Fähigkeit, die Idealform anzunehmen, z. B. eine Ebene oder eine Kante zu bilden. (Man vergleiche eine Ebene in gebranntem Ton mit einer solchen in Marmor, einer Kante in Gußeisen mit einer solchen in Ebenholz: je feiner das Korn einer Steinart, je dichter und gleichmäßiger das Gefüge einer Holzart, desto »mehr gelingt es, die Ebene zur wahren Ebene, die Kante zur wahren geraden Linie zu machen«, desto edler erscheint uns auch das Material.) Ferner besteht der Wert edlen Materials im Glanz, in der Farbe, in der Zeichnung (z. B. der Maserung des Holzes, den Streifen und Linien der Edelsteine), im Gegensatz zwischen hellen und dunkeln Flächen, im Durchscheinen und Funkeln. Man überzeugt sich leicht, daß jede dieser Eigenschaften allein genommen nicht den Eindruck der Schönheit ausmacht; aber je mehr von allen diesen Eigenschaften zu einheitlicher das heißt gleichzeitiger Wirkung zusammentreten, um so stärker ist der Eindruck von Schönheit. Je edler aber das Material, desto mehr finden wir von diesen gleichzeitigen Vorstellungen und Einzelerscheinungen vereinigt, desto höher steigert sich auch unsere Geistestätigkeit beim einheitlichen Erfassen und damit unser Wohlgefallen (nach A. Göller).

Es leuchtet darnach ein, daß die Betonung der Echtheit im Material leicht zur Wahl eines edlen Materials führt. Darum findet man in der Dresdener Ausstellung viel kostbares Material verarbeitet: Marmor und farbige Hölzer, Einlagen in Metall, Elfenbein, Perlmutter und verschiedenes andere. Unedle Surrogate und Imitationen sind ausgeschlossen. Andererseits aber findet man, daß bei gar vielen Hölzern die natürlichen Eigenschaften gesteigert erscheinen, daß man ihnen durch Beizen oder das solidere Gerben kräftigere Farbenwirkungen verliehen und durch neue Verfahren der Bearbeitung neue Reize gegeben hat. Dadurch sind auch Hölzer zu Ehren gekommen, die man früher vernachlässigte, z. B. Ulmen-, Birnbaum- und Birkenholz. So kommt die Schätzung der Materialechtheit der heimischen Holzerzeugung zugute. Eine Statistik der Ausstellung ergibt, daß von den verarbeiteten Hölzern neunzig vom Hundert auf einheimische, zehn vom Hundert auf ausländische Holzarten entfallen. Liegt etwas Protziges darin, daß man ein Material seines höheren Preises wegen wählt, so liegt in der Veredelung eines Materials durch die Technik ein künstlerischer Zug und in der Ehrlichkeit, mit der sich jedes Material nur als das gibt was es ist, liegt ein hoher ethischer Vorzug. Wie die Arbeiter in den amerikanischen Fleischkonservenfabriken jeden moralischen Halt verlieren, so steigt andererseits durch solide Arbeit und Materialechtheit die moralische Kraft des Arbeiters und nicht minder die des Besitzers derartiger Erzeugnisse. Weiß man diese Eigenschaften moderner kunstgewerblicher Arbeit zu schätzen, so wird man auch da noch Vorzüge finden, wo die Formengebung das künstlerische Feingefühl, das Stilempfinden nicht völlig befriedigt. Daß dies vorkommt, ist doppelt begreiflich in einer Zeit, wo man gewohnt ist, die persönliche Note im Kunstwerk zu schätzen und zu suchen. Sachstil aber und Geltendmachen der künstlerischen Persönlichkeit sind in gewissem Sinne Gegensätze. Zu starke Betonung der persönlichen Note führt in der Raumkunst leicht zu Übertreibungen; die feinste künstlerische Kultur äußert sich vielmehr im Maßhalten, in der Beschränkung. Am höchsten werden wir also diejenigen Künstler einschätzen, die zugleich schöpferisch selbständig auftreten und dabei innerhalb der Grenzen des Sachstils und künstlerischen Feinempfindens bleiben.

In diesem Sinne erscheinen uns in der Dresdener Ausstellung als die bedeutendsten Künstler auf dem Gebiete der Raumkunst: *Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Wilhelm Kreis,* ferner *Karl Bertsch* und mit gewissen Einschränkungen *Paul Schultze-Naumburg.* Mit ihnen geben der Raumkunst in der Ausstellung ihre hervorstehenden Züge: *Henry van de Velde*-Weimar, *Peter Behrens*-Düsseldorf, *Joseph Olbrich*-Darmstadt, *Adalbert Niemeyer*-München, *Albin Müller*-Magdeburg. Mit der Voranstellung dieser Künstler soll weder gesagt werden, daß sie durchweg Mustergültiges geschaffen haben, noch daß sie gleichartig und gleichwertig in ihren Leistungen sind. Dabei wird aber auch der Kritiker bei seinem Urteil insofern zurückhaltend sein müssen, als er seinen persönlichen Geschmack nicht als schlechthin maßgebend ansehen darf. Denn es kann sehr wohl vorkommen, daß mir z. B. ein Salonraum durchaus unsympathisch ist, und daß seine Durchbildung und Ausstattung doch einem Bedürfnis ganz anders gearteter Menschen entspricht, daß der Künstler somit ein volles Recht hatte so zu schaffen. Auch der Begriff der Behaglichkeit ist ja persönlichem Empfinden unterworfen, und es kann leicht geschehen, daß dem einen ganz behaglich ist, wo der andere anspruchsvoller veranlagte wegen mangelnder Eleganz sich unwohl fühlt, während andererseits der Anspruchslose sich beklommen fühlt in den eleganten Räumen, die jenem nur das Mindestmaß von selbstverständlichem Komfort bedeuten. Behaglichkeit bekommt ein Raum zumeist erst, indem der Bewohner ihm seinen Stempel aufdrückt, so daß wir den Eindruck des wirklich Bewohnten, nicht bloß des künstlerisch Angeordneten gewinnen. In diesem Sinne findet z. B. die Leipziger Etage, eine Gesamtschöpfung des Leipziger Künstlervereins (Vorsitzender Architekt Brachmann) sehr viel Beifall, weil sie den Eindruck des wirklich Bewohnten macht und sich in den Bildern usw. ein ganz persönlicher Geschmack ausspricht. Man möchte sagen, daß hier eine künstlerisch veranlagte Hausfrau gewaltet hat.

Sind schon unter den vier Künstlern, die wir als die eigentlich schöpferisch selbständigen Genies zuerst genannt haben, zwei Münchener, so ergibt auch, wie uns scheint, ein Gesamtüberblick überhaupt, daß München in bezug auf die Raumkunst oder die künstlerische Zimmereinrichtung noch immer an der Spitze der deutschen Kunststädte steht. Die örtliche Scheidung ist allerdings nicht mehr vollständig durchzuführen, arbeitet doch z. B. *Richard Riemerschmid* ausschließlich für die Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst. Da indes nach dem Grundsatz der Dresdener Ausstellung der Künstler den Ausschlag gibt, so haben auch Riemerschmids Leistungen in der Münchener Abteilung Platz gefunden und helfen dort den Eindruck der am meisten ausgeglichenen Wohnungskultur verstärken. Davon abgesehen bilden die Münchener Räume eine gewisse Einheit, indem sieben Räume, sämtlich ausgearbeitet von den vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, die Wohn- und Empfangsräume eines hohen Staatsbeamten darstellen; dazu kommt der Amtsgerichtssitzungssaal für Sulzbach in Bayern mit fünf weiteren Räumen, die das Vorstandszimmer dieses Amtsgerichts mit anstoßender Wohnung des Amtsrichters darstellen. Letztere fünf Räume sind von den Werkstätten für Wohnungseinrichtung Karl Bertsch-München ausgeführt. Von *Bruno Paul* stammen zunächst der Vorraum und der Repräsentationsraum in kostbarem verschiedenartigen Marmor. Beide sind von überaus vornehmer Wirkung; dabei gibt sich ein Maßhalten in der Formgebung und eine Strenge gegenüber dem Material kund, die auf reifem künstlerischen Empfinden und sicherer Erfahrung beruht. Dieselben Eigenschaften zeigt das Arbeitszimmer des Regierungspräsidenten von Bayreuth, Möbel und Täfelung in dunkel gebeizter Eiche, Decke in poliertem Stein mit Mahagonieinlagen, sowie auch ein Zimmer mit weißlackierter Täfelung und Möbeln in poliertem Zitronenholz mit reichen Einlagen. Die strenge vornehme Einteilung des Arbeitszimmers, die treffliche ernste Farbenwirkung, die edel und unauffällig angebrachten Schmuckformen, wie andererseits die vornehm festliche Wirkung des Speisezimmers — alles erscheint künstlerisch gleich fein empfunden und dabei durchaus dem praktischen Bedürfnis entsprechend.

Auch das Vorstandszimmer des Amtsgerichts Sulzbach in schwarz gebeizter Eiche von *Adalbert Niemeyer* zeigt den abgeklärten Geschmack eines modern empfindenden Menschen; alle die Möbel sind sachlich und bequem und dabei nicht ohne persönliche Note. Das Speisezimmer in Kirschbaumholz zeigt den Geschmack unserer Väter trefflich weiterentwickelt und gesteigert. Weiter bietet die Münchener Abteilung ein ungemein ansprechendes Schlafzimmer in Birnbaumholz von *Karl Bertsch,* schlicht, praktisch und geschmackvoll in jeder Beziehung, und von demselben ein Wohnzimmer in Nußbaumholz, das in Formen und Farben dieselben trefflichen Eigenschaften aufweist. Der Amtsgerichtssitzungssaal für Sulzbach von *F. A. O. Krüger* und *Julius Diez* entspricht mit Geschmack den sachlichen Bedürfnissen, ohne unnötig darüber hinauszugehen. Ein Damenzimmer von F. A. O. Krüger — Mobiliar grau Ahorn mit reichen Einlagen, Wände mit Seide gespannt — wirkt fein und vornehm, wenn man auch vielleicht das Mosaik an der Decke grundsätzlich beanstanden möchte und in der Ornamentik der Einlagen das Naturstudium vermißt. Endlich ist ein Frühstückszimmer zu erwähnen, zu dem Frau *Margarete von Brauchitsch* Wandbespannung und Kissen entworfen und selbst ausgeführt hat. Auch sonst ist die bekannte Künstlerin mehrfach mit geschmackvollen Kissen vertreten.

Daß die gesamten Möbel und sonstigen Ausstellungsstücke der besprochenen Räume von den beiden Münchener Werkstätten tadellos ausgeführt sind, bedarf kaum noch der Erwähnung. Dasselbe gilt von den beiden *Riemerschmidschen* Schiffsräumen (in Eichenholz), welche die Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt & Müller ausgeführt haben, der Offiziersmesse und dem Kommandantensalon für den Kreuzer Danzig. Es ist von großer Bedeutung, daß der moderne Geschmack, der schlichte Sachstil sich

auch die Flotte zu erobern anfängt, wo sonst zum Teil ein Luxus herrscht, der in gar keinem Verhältnis zu der alltäglichen Bestimmung der Räume steht. Die Aufgabe, die durch allerhand bestimmte Vorschriften, durch die geringe Höhe der Decke, die Notwendigkeit äußerster Raumausnützung usw. stark erschwert wird, erscheint doch vollständig bewältigt. Riemerschmid und die Werkstätten haben mit den beiden Zimmern ganz neue Typen für Räume in Seeschiffen geschaffen, die ebenso geschmackvoll und wohnlich sind, wie sie sich leicht in jeder Schiffswerft ausführen lassen. Von den weiteren preiswürdigen Taten Riemerschmids und der Dresdener Werkstätten wird noch die Rede sein, wenn wir die übrigen Äußerungen der Luxuskunst besprochen haben.

Dieser gehören vor allem *Henry van de Veldes* Räume an: eine Museumshalle mit ausgezeichnet schönen, ernst monumentalen Wandgemälden von Ludwig von Hofmann, ein Rauchzimmer mit hellfarbigen Gemälden von Maurice Denis-Paris, endlich ein Speise- und Anrichtezimmer. Stark bestritten ist der künstlerische Wert des achteckigen Museumsraumes, dessen Wände unten aus graurotem Marmor und mattfarbigem gedämpftem Birkenholz, oben aus weißem Stuck bestehen. Letzterer umgibt die Hofmannschen Gemälde, die durch unförmig massige Messingkonstruktionen für die elektrischen Glühlampen voneinander getrennt werden. Die Farbe ist nicht wohltätig für die Wirkung der Gemälde, der Aufwand von Messing erscheint aufdringlich, und auch sonst zeigen sich Mängel in der konstruktiven Durchbildung des Raumes. Geben wir diesen Raum somit preis, so zeigen doch Einzelheiten, die beiden anderen gediegenen Zimmer aber als Ganzes, daß van de Velde über ein sehr beträchtliches Können, ästhetisches Feingefühl und Erfindungskraft verfügt, so daß er Räume voll Schick und Vornehmheit zu schaffen vermag, die raffinierten Ansprüchen entsprechen. Manche neue Einzelheiten, wie die metallenen Griffe an den weißlackierten Möbeln, die drehbaren runden Schränke zwischen Speise- und Anrichtezimmer und die eigenartige Anbringung von Schränkchen in den Ecken werden bald genug Nachahmer finden.

Ganz das Gegenteil von van de Velde ist *Paul Schultze-Naumburg.* Seine dreiräumige Junggesellenwohnung weist gar nichts von modischem Raffinement und pikantem Nervenreiz auf. Alle Möbel sind so schlicht und natürlich wie möglich im Sinne des Biedermeierstils, der ihm vorbildlich ist bis auf die kleinmustrigen Überzüge und Tapeten. Manchem werden gerade diese unsympathisch sein und wer auf modernem Standpunkte steht, wird die persönliche Note vermissen, aber bequem, praktisch, ruhig, unaufdringlich und behaglich sind diese Möbel und die gesamte Einrichtung unbedingt, wie sie auch an Sorgfalt der Ausführung nichts zu wünschen übrig lassen.

Weiter folgen die Magdeburger Räume von *Albin Müller.* Müller gehört zu unseren geschicktesten Innenarchitekten. Ohne gerade selbständig Neues zu bringen und ohne etwas zu wagen, verwendet er mit Verständnis die gesicherten Ergebnisse der modernen Bewegung. Die Technik des Tischlers ist ihm vertraut, so daß er dem Holz und seiner Bearbeitung nichts Unmögliches zumutet, kurzum seine Wohnräume entsprechen künstlerischen Anforderungen ebensowohl wie den Wünschen bürgerlich behaglichen Wohnens. Das Trauzimmer des Standesamtes der Stadt Magdeburg (Abb. S. 175) geht in seiner feierlichen Vornehmheit vielleicht über die Erfordernisse eines Raumes hinaus, der auch Leute von den bescheidensten Bedürfnissen aufzunehmen hat und auf diese in seiner Pracht unbehaglich wirken muß. Aber hier sowohl wie in dem Wohn- und Empfangszimmer für das städtische Museum zu Magdeburg erfreut man sich an der überaus sauberen Arbeit wie an der Sorgfalt in der Auswahl der Materialien, und an der Fülle verschiedenartiger, wohlbeherrschter Techniken, die als stolzer Hinweis auf die Leistungsfähigkeit der Magdeburger Kunsthandwerker dicht beieinander gezeigt werden. Weniger gefällt uns der Vorraum des Trauzimmers, der in grünem Marmorzement gehalten ist. Zu den besten Leistungen bürgerlicher Wohnkunst gehört dagegen wieder das Herrenarbeitszimmer für das Standesamt der Stadt Magdeburg — Wandvertäfelung und Möbel in rotem Mahagoniholz, Kamin in Serpentinstein. Der Schreibtisch und ein selbstverstellbarer Lehnstuhl sind übereck rechts und links vom Fenster angebracht. Man kann sich nicht leicht etwas Bequemeres und Anheimelnderes für ein Arbeitszimmer vorstellen. Von den Einzelheiten in Müllers Zimmer seien wenigstens noch die Fliesenplatten und die keramische Türverkleidung im Korridor von *Fritz von Heider* erwähnt.

Sehr stattlich und ehrenvoll tritt zum erstenmal die Stadt *Bremen* im Wettbewerb mit den anderen deutschen Städten in einer Kunstgewerbeausstellung auf. *E. Högg*, der Direktor des Bremer Gewerbemuseums, hat dazu — auch zum erstenmal — die Künstler, Handwerker und Fabrikbetriebe Bremens zu einer gemeinsamen künstlerischen Tat zusammengeführt. Mit Recht hat er dabei an die örtliche Überlieferung angeknüpft, indem er als Hauptraum eine Altbremer Diele schuf, wie sie z. B. im Essighaus noch vorhanden ist. In die hohe weite Halle ist die Treppe eingebaut; auf die gewöhnlich noch eingebauten niedrigen Wohnräume mußte — der Gefährlichkeit wegen — verzichtet werden. Die massive Schwere der Zimmermannskunst in der Konstruktion der Halle hat stilgerecht auch für die Möbel den Ton angegeben: »frühmittelalterliche Kerbschnittmotive und die volkstümliche Freude an der Tier- und Fabelwelt geben die Schmuckformen. In bewußter Anlehnung an die Werke nordisch-germanischer Frühkunst, die an der Nordgrenze des Reiches besonders tief im Volke Wurzel geschlagen haben und die in seiner Bauernkunst noch oft bis ins 19. Jahrhundert nachklingen, wurde diese Formensprache mit materialgemäßer moderner Empfindung frei gestaltet zum Grundton der sämtlichen Arbeiten«. Die Bremer Diele hat so ein entschieden deutsches. kraftvolles Gepräge erhalten, man hat hier — im Gegensatz zu manch anderem dekadent anmutenden Raume — das

stärkende Empfinden bodenständiger Kraft, wie sie im vererbten Eigenhaus und in alter Überlieferung wurzelt. Als eine technische Errungenschaft sind hervorzuheben die in tuffem Ton gehaltenen Steingutfliesen der Wandverkleidung von *Walter Magnussen*, ausgeführt in der Steingutfabrik Witteburg in Farge. Bei sehr guter Wirkung und technischer Güte sind sie sehr viel billiger als Steinzeugfliesen.

Zu der Diele kommt weiter ein Vorhof, den der Bildhauer *H. Leven* bei engen Verhältnissen mit einfachsten Mitteln geschickt ausgestaltet hat, dann ein kleines wohnliches Zimmer für eine junge verzärtelte Dame von *Heinrich Vogeler* in sanfter Farbenstimmung und zierlicher Formengebung, endlich ein streng wirkender Zierhof mit marmorbekleideten Wänden von *Karl Eeg*, in dessen Mitte ein Brunnen mit einer trefflichen Pelikangruppe von *Hugo Leven* steht.

Berlin ist vertreten durch zwölf Zimmer von dem Architekten *Sepp Kaiser* (Herren- und Bibliothekzimmer), *Kurt Stöving* (Salon), *Schmutz-Baudiß* (Zimmer für das Porzellan der Königlichen Porzellan-Manufaktur zu Charlottenburg), *Alfred Grenander* (Empfangszimmer, Gang in Stuck mit trefflichem Brunnen in Email vom Maler *Schirm*, Wohnzimmer mit Wandbildern, Lackarbeiten, Radierungen usw. von *Emil Orlik)*, *Rudolf und Fia Wille* (Eßzimmer), *Bruno Möhring* (Hof mit Brunnen) *Albert Geßner* (Vorzimmer). Dazu kommt ein Ausstellungsraum mit Möbeln der Firma E. P. Ball-Berlin nach Entwürfen Grenanders, worin Emil Orlik wirksame dekorative Wandgemälde, Ignaz Taschner und Gaul ausgezeichnete Skulpturen ausgestellt haben, und ein Vorraum vom Direktor *Anton Huber* in Flensburg, der zum Berliner Werkring gehört. Unter diesen Berliner Zimmern, die nicht durchweg feineren künstlerischen Ansprüchen genügen, tritt als eigentlicher Prachtraum das Empfangs- (und Musik-) Zimmer von Grenander hervor: durch kostbare Materialien — indisches Mahagoniholz und breite Flächen von rotweißem Kiefersfelder Marmor — ist eine entschieden festliche Wirkung erzielt. Im einzelnen mag man das Hineinreichen der unnötig hohen Stuhllehnen in die Mohrbutterschen Wandbilder und anderes bemängeln. Geschmackvoll ist weiter das Eßzimmer von *Rudolf und Fia Wille* in grünem, schwarzem und grauem »Björkholz« (das ist nichts weiter als gefärbte schwedische Birke); wenn man auch die zusammengesuchten Ziermotive (z. B. gotische Fischblasenornamente) nicht originell finden wird, sind doch alle Möbel bequem und ansprechend in der Wirkung. Auch das Vorzimmer von *Albert Geßner* (Wandpaneel- und Heizkörperverkleidung sowie Möbel in Wassereiche mit Holzintarsien und Elfenbeineinlagen von J. C. Pfaff-Berlin) erfreut im ganzen durch sachliche Behandlung der einzelnen Stücke und geschlossene Gesamtwirkung. Der Fußboden zeigt das sehr haltbare und auch ornamentaler Wirkung fähige Hirnholzparkett von Adolf Bürkle-Bruchsal i. B.

Weiter kommen wir zu *Darmstadt,* das im wesentlichen durch *Joseph Olbrich* vertreten ist. Außer einem einfachen Hof mit Gartenanlage hat er einen Damensalon, ein einfaches Schlafzimmer und ein einfaches Speisezimmer ausgestellt, deren Möbel sämtlich von der Firma H. Bindewald-Friedberg in Hessen auf Grund eines neuen patentierten Emailverfahrens behandelt und konstruiert sind. Die konstruktiven Teile zeigen den natürlichen Holzton (Eiche), die Füllungen die emaillierten Flächen, teils in blau, teils in weiß. Natürlich geht durch das Emaillieren der Holzcharakter verloren, aber das ist schließlich bei weißlackiertem Holz ebenso der Fall. Die Gesamtwirkung ist gar nicht übel. Olbrich zeigt im übrigen wieder seine raffinierte Geschicklichkeit, die hier auf das Einfache, Geradlinige angewendet ist, und seinen feinen Farbengeschmack. Nur die schwächlichen gekrümmten Beine des Schreibtisches im Damensalon wirken entschieden krankhaft, sonst wird man Olbrich keinerlei Anerkennung versagen. Das Empfangszimmer eines Arztes von *Alfred Koch*, Darmstadt (graubraun geräucherte Eiche mit kupferblauen Beschlägen) ist praktisch durchgeführt ohne besondere Persönlichkeit.

In der *Stuttgarter* Abteilung nimmt *Bernhard Pankok* den ersten Rang ein. Er gehört unter die hervorragendsten schöpferischen Kräfte der deutschen dekorativen Kunst. Das sieht man immer wieder von neuem, je eingehender man den großen Festraum betrachtet, den Pankok im Auftrag der kgl. württembergischen Zentralstelle für Gewerbe und Handel in Stuttgart entworfen und der in St. Louis die höchste Auszeichnung erhalten hat. An der überaus sorgfältigen Ausführung der Schreinerarbeiten und Möbel mit den reichen Einlagen, der Beleuchtungskörper, Kunstbronzen und Beschläge, der Kunstverglasungen, des Flügels, der Uhr, des Linoleumbelags usw. sind die hervorragendsten Württemberger, meist Stuttgarter Firmen beteiligt gewesen; die gestickten Sofakissen rühren von den drei württembergischen Frauenarbeitsschulen her, deren Arbeiten auch sonst einen ausgezeichneten Geschmack an den Tag legen. Der Raum macht den Eindruck vornehmer gediegener Pracht und zeigt im einzelnen eine solche Fülle von Ziermotiven — besonders in den reichen Einlegearbeiten, auch im Kronleuchter usw., — daß man sich mit Staunen der unerschöpflich strömenden und doch nicht zügellosen Phantasie Pankoks bewußt wird. Auch ein Vorraum und ein Hof von Pankok zeigen das bedeutende Können des Künstlers. Weiter enthält die Stuttgarter Abteilung ein sehr geschickt gemachtes Privatkupferstichkabinett von *Rudolf Rochga* in hellem Eschenholz, bei dem auch das Streben, verschiedene Materialien stilgerecht zur Geltung zu bringen, vorteilhaft in die Erscheinung tritt; sodann ein farbig angenehmes Billard- und ein Gesellschaftszimmer von *Paul Haustein*, bei dem nur das Zuviel der Formen auffällt, endlich ein Bad mit Vorraum, entworfen von *Hans von Heider,* ausgeführt von der keramischen Abteilung der Kgl. Lehr- und Versuchswerkstätten Stuttgart. Der pädagogische Zweck mag es erklären, wenn auch hier an Verzierungen in verschiedenartigen Techniken etwas mehr getan ist, als ein kleiner Baderaum verträgt.

Die Stadt *Königsberg* wird sehr ansprechend vertreten durch die Diele, zugleich Speisezimmer eines bürgerlichen Landhauses, einen charakteristischen Raum, den *Heinrich Lassen* für die Königsberger Immobilien- und Baugesellschaft Amalienau ausgeführt hat. Die Treppe und die Möbel in Eichenholz, der Kamin in dunkelrotem Marmor mit blauen Fliesen, die Beleuchtungskörper, die textile Ausstattung — alles ist gut und einfach in schlicht bürgerlicher Gediegenheit und wie uns scheint nicht ohne Züge von bodenständiger Überlieferung. Zu dieser Diele kommt das ganz ruhig wirkende Herren-Arbeitszimmer, das *Fritz Höhndorf* im Auftrage des Königsberger Kunstgewerbevereins entworfen hat — derb, schlicht, praktisch, bequem — und ein Lesezimmer für das geplante städtische Museum zu Königsberg von *Alfred Koch*-Darmstadt. Die blaue Farbe der Lesetische wirkt in ihrer Kraft und Masse etwas zu wuchtig; ein Holzton wäre wohltätiger.

In der *Düsseldorfer* Abteilung herrscht *Peter Behrens;* in drei Räumen von großen Abmessungen, einer Marmordiele, einem Musiksaal nebst keramischem Hof und einem Empfangszimmer nebst Verbindungsgang zeigt er erneut sein ansehnliches Können. Es äußert sich vor allem in der Raumgestaltung, im Architektonischen. Da erkennt man den Künstler von Können und feinem Empfinden; auch als Ornamentiker hat er ja schon mancherlei geschaffen, was er bei einer Umschau an den Werken der Verwerter gewiß mit Vergnügen über die stumme Anerkennung wiedergefunden hat. In seinen neueren Werken hat er sich wohl etwas zu einseitig auf eine geometrisch-antikisierende Richtung festgelegt, die uns nicht ganz beifallswürdig erscheinen will. Die Räume wirken zu bedeutend und etwas zu nüchtern, während wir eine anheimelnde Stimmung suchen. Trotz allem erkennt man auch hier, daß eine künstlerische Kraft über dem Ganzen gewaltet hat. Ein ovales Vestibül vom Bildhauer *Rudolf Bosselt* zeigt im wesentlichen geschickte Verwertung griechischen Marmors (von der Rheinischen Marmor-, Granit- und Hartstein-Industrie Harzheim, Hagen & Jacobi jr.-Düsseldorf), dazu einige vortreffliche plastische Werke des Künstlers; im ganzen wirkt ein solches steinernes Vorhaus bei uns im Norden etwas frostig. Behaglicher fühlen wir uns in dem Bücherzimmer von *Fritz Hellmut Ehmcke* (ausgeführt von den Werkstätten für deutschen Hausrat Theophil Müller-Dresden-Striesen); Schreibtisch und Bücherschrank in Ulmenholz mit leichten Einlagen in Elfenbein und Ebenholz sind schlicht sachlich und bequem; auch die Rohrmöbel (von F. Baudler-Koburg), die Zellulose-Wandbespannung (aus Garnen von der Patentspinnerei Altdamm bei Stettin gewebt vom Direktor Paul Schöpp-Kopenhagen), der schlichte Brüsseler Teppich (entworfen von Frau Klara Möller-Koburg) und die sonstigen Einrichtungs- und Ausstattungsstücke tragen zu der bürgerlich-behaglichen Wirkung des Zimmers bei.

Dicht dabei liegt ein ansprechender Speisesaal, nach Entwurf des Architekten *Paul Bachmann*-Köln-Lindenthal, ausgeführt von der Möbelfabrik Georg Schüller-Köln. Durch das schwarz und grau gebeizte Eichenholz der Büfette, die blauen Teppiche und die blaugrünen Lederbezüge erhält der Raum eine eigenartige ruhige Stimmung, wohl geeignet für einen Raum, wo sich eine häusliche Gemeinschaft vorübergehend um den Tisch versammelt; die Stühle sind sehr bequem. Die beiden großlehnigen Stühle an den Querseiten des Tisches sind allerdings nur eitel Theorie, nicht minder die Stearinlichte auf den hängenden Spiegelplatten — selbst auf dem Lande.

Nennen wir weiter als eine vortreffliche Arbeit nach Entwurf und Ausführung das Wohnzimmer aus Kirschbaumholz von *Bernhard Wenig*-Hanau, ausgeführt von der Hofmöbelfabrik Julius Glückert-Darmstadt, von der gleichen Fabrik das Speisezimmer nach Entwurf von *Wilhelm Thiele*-Frankfurt a. M., das ganz mit Holz verkleidet ist. Eine besondere Note hat der Raum durch den Rhythmus, den der streng durchgeführte Wechsel der Konstruktionsteile in schwarzem Macassar-Ebenholz mit den zahlreichen rechteckigen Füllungen in deutschem Nußbaumholz ergibt. Die erkältende Wirkung wäre gehoben, hätte man statt des nicht sehr ansprechenden grauen Velvetleders Bezüge kräftigerer und wärmerer Farbe gewählt. Ein Warte- und Erholungsraum von einer Altonaer Künstlergruppe, Architekt *Kurt Francke*, Maler *Wilhelm Battermann*, Bildhauer *August Henneberger*, ist als Ganzes nicht harmonisch genug durchgebildet, enthält aber mancherlei treffliche Einzelheiten, wie z. B. die keramischen Arbeiten von *Richard Mutz*-Berlin. Aus Altona kam dann noch der Museumsraum des Direktors Professor Dr. *Otto Lehmann:* enthaltend die Abteilung eines zoologischen Museums, welches die Aufgabe hat, Formen der Tierwelt als den Ausdruck ihrer Lebensart darzustellen. Für die Schränke kommt natürlich nur die Staubsicherheit und die Möglichkeit, den Inhalt ganz genau zu sehen, in Frage; geradezu mustergültig aber ist die Darbietung des zoologischen Lehrstoffes, die einen Begriff von der pädagogisch so ausgezeichneten, lehrreichen und auch künstlerisch, vor allem das Beobachten anregenden Einrichtung des Museums zu Altona, der Schöpfung Professor Lehmanns gibt. Endlich stammt aus *Hamburg* eine charaktervolle, uns niederdeutsch anmutende Halle vom Direktor der kunstgewerblichen Fachschule Architekten *Anton Huber.* Zu beanstanden sind die Säulen, die mit der Tür aufgehen.

Das Speisezimmer aus Eichenholz von *Karl Spindler*-St. Leonhard bei Börsch i. E. ist lediglich dazu bestimmt, das hervorragende Können des Verfertigers in Holzintarsia zu zeigen. Es ist dadurch ein Übermaß in dieser Ornamentik entstanden und auch ihr Naturalismus ist keineswegs durchweg angebracht. Im übrigen aber sind die Blumen, Bäume, Landschaften mit Dorfansichten aus farbigen Hölzern mit großem Geschick und technisch tadellos zusammengestellt.

Oft genug ist bei Kunstgewerbeausstellungen getadelt worden, daß sie nur dem Luxus dienen. In der Dresdener Ausstellung sind von verschiedenen Seiten entschiedene und ernsthafte Anstrengungen ge-

macht worden, auch für mittlere und schmale Geldbeutel Gutes zu schaffen. So hat der Leipziger Künstlerbund (Vertreter Architekt Raymund Brachmann) eine Miethausetage mit zwei Wohnungen ausgestellt: eine kleinere Wohnung zum mittleren Mietpreis von 600 Mark, bestehend aus drei Zimmern und Küche, vollständig eingerichtet für 2500 Mark und hieraus durch Hinzufügen entstanden: eine größere Wohnung zum mittleren Mietpreise von 1200 Mark, bestehend aus sechs Zimmern und Küche, vollständig eingerichtet 5000 Mark. Die kleinere Wohnung umfaßt ein Wohnzimmer aus afrikanischem Mahagoni mit Intarsien und figürlichen Beschlägen, ein Speisezimmer in Eiche, ein Schlafzimmer in polierter Birke und eine Küche in lackierter Kiefer mit Lindenplatten; die größere Wohnung enthält außerdem ein Damenzimmer aus hellgrauem Ahorn mit Zinkplatteneinlage, ein Zimmer für Besuch oder größeres Kind aus mattierter Rotbuche, ein Kinderzimmer in Naturkiefer, bemalt mit Bildereinlagen, und eine Vorsaalgarderobe in lackierter Kiefer. Diese beiden Wohnungen sind so ansprechend in ihrer Gesamtwirkung, die Möbel sind so sorgsam für die Bedürfnisse der Bewohner durchdacht, bequem und dabei nicht ohne künstlerisches Empfinden, daß man dem allgemeinen Wohlgefallen an diesen bürgerlichen Möbeln wohl beistimmen kann. Erfahrene Fachleute behaupten allerdings, der Preis sei zu niedrig angesetzt, indes das können wir hier nicht entscheiden.

Bis auf das sächsische Haus und die epochemachende Neuheit der Maschinenmöbel der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst haben wir nun so ziemlich alle bemerkenswerten Leistungen der Raumkunst wenigstens kurz besprochen. Eine eingehende Besprechung ist leider ganz unmöglich: man denke, daß z. B. allein an den drei Räumen der Bremer Abteilung 26 Künstler und 46 Firmen mitgearbeitet haben und daß die Abteilung Raumkunst allein im Hauptgebäude gegen 120 Räume umfaßt. Die Fülle von Ausstattungsgegenständen — Linoleumbelag, Vorhänge, Teppiche, Kissen, Beleuchtungskörper, Lampen, Uhren, Bronzen, Silberzeug, Vasen, Gläser, Aschenbecher, Bücher usw. — all das konnten wir auch nicht einmal erwähnen, und doch trägt das alles zur Gesamtwirkung oft ganz wesentlich bei. In der »Vossischen Ztg.« lesen wir einen sonderbaren Tadel: »In der Abteilung Kunst und Kunsthandwerk (Raumkunst) haben namhafte Künstler dafür Sorge getragen, daß auch der unscheinbarste Gegenstand durch die Art seiner Aufstellung zur Geltung kommen muß. Vieles kommt auf diese Weise ganz unverdient zur Geltung.« Nein, ganz im Gegenteil, das ist ein Lob, der Künstler zeigt gerade auf diesem Wege mit voller Absicht, wie auch an sich unscheinbare Dinge (die natürlich stets künstlerisch und technisch einwandfrei sind) zur Verschönerung der Wohnung und zur Erhöhung der Behaglichkeit dienen, wenn man sie nur an den richtigen Ort stellt. Gerade so wirkt eine Ausstellung künstlerisch erzieherisch. Daß diese Art die andere, die magazinartige, welche das Gleichartige nach Firmen geordnet zusammenstellt, nicht ausschließt, das zeigt die Dresdener Ausstellung in anderen Abteilungen, auf die wir noch zu sprechen kommen. Aber gerade der künstlerische Grundsatz, die Einzelleistungen zu Gesamtbildern zusammenzufügen, hat dazu geführt, die Fülle von Techniken und schmückenden Einzelheiten zu zeigen, die wir fast überall finden. Diese Freude an der Technik ist ein ungemein gesunder Zug, der sich in der Dresdener Ausstellung kundgibt. Er ist bedeutsam für die Zukunft des deutschen Kunstgewerbes.

Schluß folgt.



Entworfen von Richard Riemerschmid-München, ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst in Fichte, grau-grün gestrichen, Möbel sind sämtlich Handarbeit

Elsässische Bauernstube, ausgestellt von der Gesellschaft der Kunstfreunde in Straßburg unter Mitwirkung des Elsässischen Museums, G. m. b. H., des städtischen Hohenlohe-(Kunstgewerbe-)Museums und Privater — leitender Architekt: Kommunalbaumeister Th. Berst — »D'groß Stube« Getäfel und weiße Kalkwand — Wohnraum und kleiner Schlafraum geteilt durch die Alkovenwand — Plattenofen mit Reliefs (Geschichte Absaloms) — Kleiderschrank in der Alkovenwand eingebaut — ganz links an der Wand ein Klapptisch — auf dem Ofen Sauermilchtöpfe — Stühle mit verzierten Lehnen — gemalte Wiege — Kölschvorhänge aus selbstgesponnenem Garn



Ostfriesische Küche (Küche = heizbarer Raum) — Wandbekleidung und Kamin von Fliesen (Fliesenbilder: Schiff und Kanarienvogel im Käfig) — auf dem Kamin Blinkteller aus Messingblech — links Tellergestelle (Tellerrackje) — rechts Stufen und Tür zur Upkammer (Staatszimmer) — Anrichte (Küchenschapp) — an der Decke getrocknete Bohnen



Ausstellung von Prof. Orlik (Gemälde) — Prof. Taschner und Prof. Gaul (Skulpturen) — Möbel von der Firma A. S. Ball nach Entwürfen von Prof. A. Grenander, sämtlich in Berlin



Leipziger Künstlerbund (Architekt Raymund Brachmann): Miethausetage 6 Zimmer und Küche 5000 M., 3 Zimmer und Küche 2500 M. Wohnzimmer aus afrikanischem Mahagoniholz poliert mit Intarsien und figürlichen Beschlägen: Bücherschreibschrank, Sofa, Tisch, Glasschränkchen, Nähtisch, Spiegel, Petroleumzuglampe, Stühle, Standuhr, Teppich, Gardinen (zus. 790 M.)



Speisezimmer in Kirschbaumholz von Adalbert Niemeyer-München, ausgeführt von den Werkstätten für Wohnungseinrichtung Karl Bertsch-München — Beleuchtungskörper vom Kunstschlosser L. Niedermeyer-München — Porzellan von der Kgl. bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg

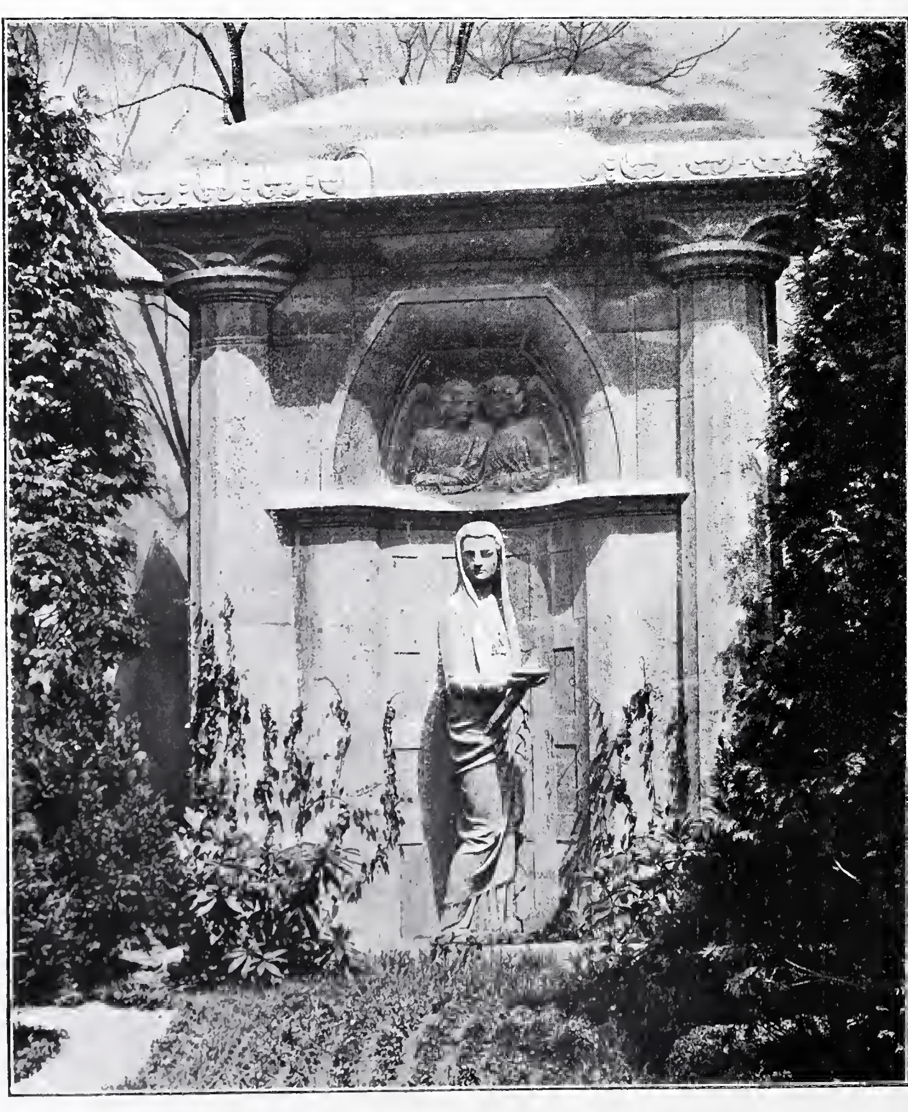
Leipziger Künstlerbund: Herrenzimmer aus der Leipziger Miethausetage (größere Wohnung bestehend aus 6 Zimmern und Küche 5000 M. — kleinere Wohnung 3 Zimmer und Küche 2500 M.), afrikanisches Mahagoniholz mit Intarsien und Beschlägen: Bücherschreibschrank, Schreibtisch, Glasschrank, Sofa, Nähtisch, 5 Stühle, 1 Klubstuhl, Tisch, Schreibtischstuhl, Spiegel, Standuhr, Britanniateppich — 2 Bücherregale, Notenregal, Gaskrone, Gardinen, Zierporzellan, Handarbeiten: 1250 M. — links Blick in das Speisezimmer



Wohnzimmer von Richard Riemerschmid, ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst (Maschinenmöbel)

1 2 3 4 5

Friedhofsanlage vom Architekten M. Hans Kühne
1 Kindergrabmal aus Holz, entworfen von Prof. Schumacher, bemalt von Paul Rößler-Dresden, ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst. 2 Grabmal von Berndl-München.
3 Grabmal in Kalkstein von Prof. Kreis-Dresden. 4 Kindergrabmal, Bronze auf Kalksteinsockel von E. Pfeifer-München.
Grabmal aus elfenbeinfarbigem Marmor und Bronzeansätzen von Johannes Baader-Friedenau



Freistehendes Grabdenkmal in thüringischem Muschelkalkstein von Wilhelm Kreis mit Figur nach Modell von Selmar Werner - Dresden, ausgeführt von Chr. Göbel & Co.-Tolkwitz-Dresden



Wintergarten, bestehend aus Pflanzenraum und Wandelgang von Villeroy & Boch, Steingutfabrik, Dresden, Mosaikfabrik Mettlach, Terrakottafabrik Merzig, entworfen vom Architekten Max Hans Kühne-Dresden — farbige Steingutfliesen und Pflanzen von Rudolf Böhm-Dresden — elektrische Zirkulationspumpe der Siemens-Schuckertwerke

Musikzimmer vom Architekten Oswin Hempel-Dresden — Möbel in Eiche von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst — Flügel von Ernst Kaps-Dresden — Harmonium von J. T. Müller-Dresden — Malerei: Maler Oswald Galle-Berlin — Parkett: Vereins-Parkettfabrik Dresden — Beleuchtungskörper: Kronleuchterfabrik G. R. Richter-Dresden



Salon von Wilhelm Kreis-Dresden, ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst — Wandbekleidung in Björkholz — Parkettfußboden aus Esche, Nußbaum und Polisander (Vereinsparkettfabrik A.-G. Dresden) — Flügel in Polisander mit Intarsien (Ibach-Barmen) — Marmorkamin (Saalburger Marmorwerke) — Deckenbeleuchtung: Porzellankrone für elektrisches Licht (Meißener Manufaktur) — Stuckdecke, angetragene Arbeit von Peter Henseler-Dresden — Kamineinsatz und Haube: Juwelier Ehrenlechner-Dresden



Festzimmer von Erich Kleinhempel-Dresden — Möbel in Björkholz von Bruno Knoblauch-Meißen — Ornamentale Mosaikeinlagen von der Deutschen Glasmosaikgesellschaft Puhl & Wagner-Berlin — Hirnholzmosaikparkett von Adolf Bürkle-Bruchsal — Porzellan von Hermann Ohme-Niedersalzbrunn — Beleuchtungskörper K. M. Seifert & Co.-Dresden — Kamin Beck und Friede-Berlin NW.



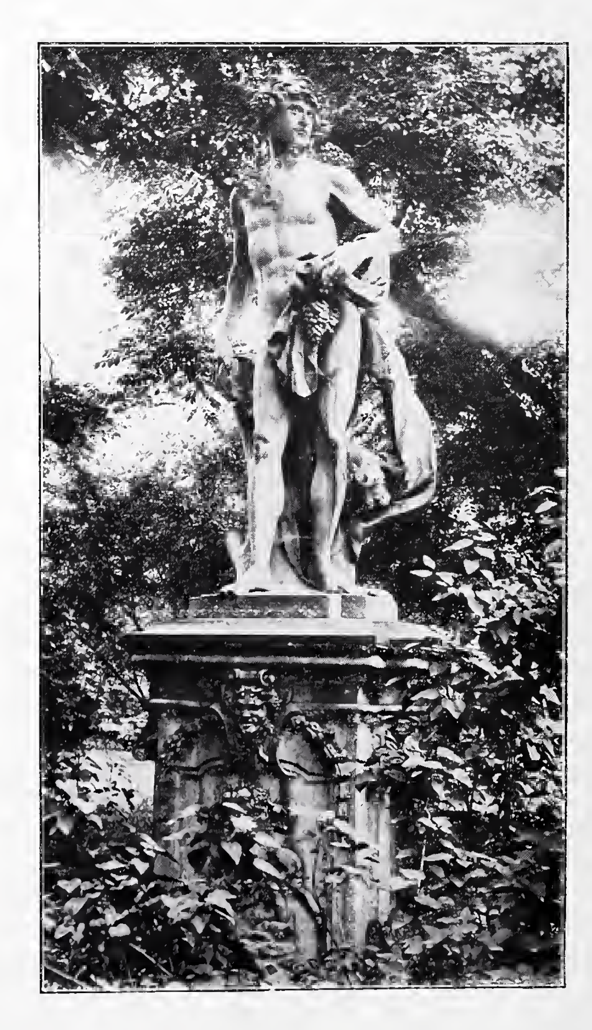
Trau- und Ausschußsitzungszimmer für das neue Rauthaus in Schönefeld bei Leipzig vom Architekten Fritz Drechsler, ausgeführt von der Kunstmöbelfabrik Robert Schumann-Leipzig — Wandverkleidung und Decke in heller Eiche mit Beschlägen in geschliffenem Eisen — Figur vom Bildhauer Johannes Hartmann-Leipzig — Kronleuchter von K. A. Seifert-Mügeln-Dresden



ALTE GARTENPLASTIK

VON JOS. AUG. LUX

Eine unvergängliche Herrlichkeit und Heiterkeit ist in den alten barocken Gartenschöpfungen ausgeprägt, eine Großzügigkeit und Festlichkeit, die mitten im heutigen Alltag einsam und unverstanden dasteht, als darbende Schönheit, die nur deshalb darbt, weil die Sinne fehlen, sie zu bewundern. Noch immer wachen an den Stufen die schweigenden Sphinxe, starr und steinern, und lächeln. Noch immer tanzen auf den Geländern die Amoretten, voll unbändiger Freude und Ungeduld harrend, daß sich das formenreiche Gittertor öffne, und die Fürstin hervortrete, und ihren zarten Fuß auf die weißen Marmorstufen setze, die auf- und niedergehen und ewig harren. Noch immer treiben die anmutigen Putti ihr köstlich unartiges Spiel mitten in den Teichen, fangen ihre Delphine, lassen das Wasser hochaufspritzen, der alte Faun mit dem unwiderstehlich lächerlichen Bocksgesicht erhebt sich schilf- und schlammbedeckt und probiert seine Wasserkünste, läßt aus der Nase einen Strahl aufschießen, wenn auch das eine Nasenloch längst mit Erde verstopft ist und den Dienst versagt. Noch immer stehen die säuberlich geschnittenen Laubwände in geraden Alleen, auf einen zentralen Punkt zulaufend, wie ein heiliger Hain irgend eine edle Plastik, einen schönen Brunnen als kostbares Juwel einschließend, aus den Nischen treten die plastischen Bilder von Göttern und Genien hervor, nicht in ehrwürdiger, Anbetung heischender Haltung, sondern leicht geschürzt, zu Spiel und lockeren Abenteuern angetan, galant und zierlich, in Tanzschritt- oder Menuettbewegung, als beziehungsreiche Allegorien höfischer Liebesfeste. Jupiter ist nicht der Donnerer, sondern der Amphitryon des Molière, die Musen gleichen den Hofdamen aus der Zeit Ludwigs XIV., die Göttersprache der Olympier ist Monsieur und Madame! Wenn die abenteuerlichen Schatten über die Gärten sinken, und die lärmenden Kinder, die Dienstmädchen, die Soldaten und Liebhaber verschwunden sind, dann mag es einem dünken, als bewegten sich diese steinernen Gebilde und wandelten die Kieswege auf und nieder, in Puderperücke und Reifrock, die Wasser plätschern als melodische Begleitung zum sanften, tändelnden Liebesgeflüster, leise klirrt der Degen, Seufzer sterben im verschwiegenen Dunkel der liebestrunkenen Nacht, und wenn je ein verspätetes Liebespaar Arm in Arm geschlungen zwischen den Laubwänden auftaucht, dann umkleiden es die schlummernden Stimmungen dieser geheimnisvollen Gärten mit ihrer ganzen Zauberkraft, und man mag ein Ewig-Menschliches in der vergänglichen Form einer längst entschwundenen Zeit erkennen, die an diesem Orte lebendig wird. So mag man noch ferne Mächte in der Gegenwart nachfühlen, und die Wiedererstehung eines Geistes fühlen, den wir längst verschollen und begraben wähnten. Sicherlich, der Geist, der in diesen alten, barocken Gartenschöpfungen lebt, wird wieder seine Auferstehung feiern. Nicht die Götterpose, nicht die mythologischen Allüren, nicht der Reifrock oder die Puderperücke, überhaupt nicht, was zeitlich, oder was Mode ist, und daher rasch hinwelkender Vergänglichkeit unterworfen, sondern die ewig menschlichen Grundprinzipe, die, auf die materielle Umgebung angewendet, Kunstprinzipe heißen, die zwar auf Zeiten vergessen werden, aber eigentlich nie verloren gehen können. Wir haben nun freilich heute ganz darauf vergessen, daß wir an diesen barocken Gartenschöpfungen noch viel zu lernen haben. Wenn wir heute die verloren gegangene Gartenkunst wiederfinden, wenn wir imstande sein wollen, unseren Hausgärten jenen bestrickenden Zauber, jene Anmut, die sie einst, vor hundert und zweihundert Jahren besaßen, zu geben, wenn wir öffentliche Garten- und Parkanlagen schaffen wollen, die wahrhaft einen Genuß für den Stadtmenschen und eine Vermehrung der städtischen Schönheit bedeuten sollen, dann müssen wir unser Auge zu allererst wieder zum Ver-



ständnis jener einsamen und aus Mangel an Bewunderung und kennerhaftem Verständnis darbenden Schönheit erziehen, die in den alten barocken Gärten, wenn auch in etwas verwilderten und verwahrlosten Zügen, aufbewahrt ist. Der Tag, an dem diese Entdeckung gemacht sein wird, wird ein Tag der Freude und der Trauer sein. Denn er wird uns bei allem Glück über das wiedergefundene Göttergeschenk mit einer tiefen Beschämung über unsere heruntergekommene Kultur erfüllen, die es zuwege brachte, daß wir uns mit den traurigen Karikaturen, die unsere meisten Villen und öffentlichen Stadtgärten darstellen, zufriedenstellen konnten.

An den barocken alten Gartenschöpfungen mag uns die Erkenntnis aufgehen, daß der kleine Raum groß aussehen kann, wenn er streng architektonisch behandelt ist. Die geschnittenen Laubwände, die gerade Linien ergeben, dürften das Beispiel dafür geben, wie man städtische Anlagen herstellt, daß sie mitten in der lärmenden Großstadt eine grüne Insel bilden und das Gefühl der Entrücktheit gewähren. Edle Plastiken, Denkmäler, Brunnen, Teiche mögen darin würdig aufgestellt werden. Nicht nur den öffentlichen Gärten, auch den Hausgärten dürften sie das beherzigenswerte Beispiel vor Augen rücken, wie man den Raum ergiebig ausnützen kann, daß nicht die wilde Parklandschaft, sondern der Blumengarten, das Beet, die Hecke und der Laubengang in solchen Gärten die Hauptrolle spielen müssen. Diese und noch viele andere Erfahrungen werden hier zu schöpfen sein, von der Anlage der Wege, der geschickten Ausnützung des Terrains, der entsprechenden Anlage der Terrassen und der ganzen architektonischen Unterlage angefangen bis zur Pflege der Blumenbeete, der Anlage der Hecken, der geschickten Verwendung der Laubwände und der Aufstellung geeigneter Gartenplastiken, Fontänenfiguren und Denkmäler. Daß Gebäude und Garten architektonisch eine Einheit darstellen müssen, wird sowohl für den Hausgarten als für den Stadtgarten eine wichtige Erkenntnis sein. Ganz besonders aber wird man wichtige Lehren in bezug auf die schöne Wasserkunst, die ja einstmals auch den Architekten zum Meister hatte, ziehen können, denn gerade in den Wasserkünsten haben wir alles vergessen, was schönes Besitztum der einstigen Gartenkünstler war.



Der geneigte Leser hat nun ein Recht zu fragen, wie das Beispiel der alten Gartenplastiken für moderne Gestaltungen fruchtbar werden könnte. Eine feine Lehre liegt in der Überlieferung. Die Künstler der Barockzeit waren Dekorateure, aber sie verloren niemals den Blick aufs Ganze. Sie hatten ein Architekturgefühl, das uns heute noch in Erstaunen versetzt. Was immer der allegorische Begriff der einzelnen Gartenplastiken sein mochte, für die Gesamtanlage des Gartens besaßen diese Werke die raumkünstlerische Bedeutung eines Architekturteiles. Das ist eines der ewigen Grundprinzipe, die wir uns behalten müssen. Die Gartenplastiken waren als weiße Punkte an den grünen Laubwandungen aufgestellt, um als Stützpunkte für das Auge die architektonische Zusammenfassung sichtbar zu machen. An den Kreuzungspunkten, wo die Alleen und geschnittenen Hecken zentral verliefen, schimmerte das blendende Weiß der Figuren auf, um nicht vergessen zu lassen, daß die künstlerische Ordnung des Gartenbezirkes im Gegensatz zu der draußen liegenden, wild wachsenden Natur, noch nicht zu Ende ist. Es ist ganz gut zu denken, daß diese Gartenplastiken als architektonische Werte durch weiße Pfeiler oder weiße Bänke ersetzt werden können, ohne der architektonischen Einheit einen Schaden zu bereiten. Der moderne Gartenplastiker wird künstlerische Wirkungen erreichen, wenn er das architektonische Prinzip zur Grundlage seiner Schöpfungen macht. Diese Wahrheit, aus dem Antlitz schöner, alter Gärten abgelesen, ermöglicht es, die maßlose Verirrung zu ermessen, der die neuzeitliche Gartenplastik anheim gefallen ist. Was die durchschnittliche heutige Gartenplastik der Vergangenheit entgegenzustellen hat, ist in der Regel eine geistlose Anhäufung von Riesengnomen, Riesenpilzen, Hirschen, in möglichst naturalistischer Nachbildung, und ähnliche Geschmacklosigkeiten. Diese Dinge sind nun in einer willkürlichen, romantischen Art aufgestellt, von der kein Mensch zu sagen weiß, was sie bezwecken sollen. Sie ist ein deutlicher Beweis, daß die Fähigkeit, das Ganze zu sehen und die Vielheit der Teile zu einer ausdrucksvollen Einheit zu verbinden, abhanden gekommen ist. Die künstlerische Zukunft der Gartenplastik wird gesichert sein, wenn sie sich ihrer architektonischen Funktion wieder bewußt geworden ist. Die allegorischen Formen, mit welchen die barocken Künstler schalten durften, werden allerdings nicht das Ziel der neuen Plastiker sein können. Immerhin wird der moderne Künstler Symbole von Naturmächten zu verkörpern suchen, in freier, individueller Auffassung. Seine Phantasie kann sich jede Freude an grotesken Bildungen gestatten. Er kann aber auch an besonderen Punkten den Ausdruck einer großartigen Weihestimmung verdichten. Der berühmte Brunnen von George Minne würde, in einem Hain aufgestellt, als Mittelpunkt einer entsprechenden Gartenarchitektur eine Offenbarung bewirken, wie ein heiliger Hain. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß Böcklins künstlerische Visionen das Geheimnis edler Plastik in Verbindung mit der Architektur enthüllt hat. Es ist unserer Zeit nicht möglich, mit solcher spielerischen Leichtigkeit allegorische Gartenplastiken hervorzuzaubern, wie es die barocken Skulptoren verstanden haben. Der Grundsatz schöner Sachlichkeit muß uns heute wichtiger sein als die pomphafte Herstellung von größenhaften Dekorationsstücken. Der erlesene Geschmack wird eine einfache, aber tektonisch richtige Lösung verlangen. Wenn wir uns aber in neuen Gärten Plastiken zur symbolischen Betonung des architektonischen Elementes im Namen der Schönheit gewähren können, dann sollen diese Plastiken erlesene Kunstwerke sein. Die heutige Zeit ist zwar nicht mehr gewöhnt, Götterbilder in den Gärten aufzustellen, aber sie stellt Denkmäler auf, Standbilder unserer Herren. Um zu charakterisieren, in welcher unverständigen und wirkungslosen Weise dies in der Regel geschieht, müßte ich weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgreifen. Vielleicht werde ich diesem Gegenstande ein besonderes Kapitel widmen. Es genügt vorläufig zu sagen, daß ungeahnte Wirkungen erschlossen werden können, wenn die

architektonische Aufstellung der mythologischen Denkmäler in unseren alten, barocken Gärten auch für die neuen Monumente bindend wird. Waren die barocken Gärten Götterhaine, so können unsere modernen Gärten, künstlerisch behandelt, Dichterhaine werden.

DIE PUNSCHBOWLE DES HAMBURGISCHEN RATSSILBERSCHATZES,

nach *Gottfr. Sempers* Entwurf ausgeführt von *Alex. Schönauer*.

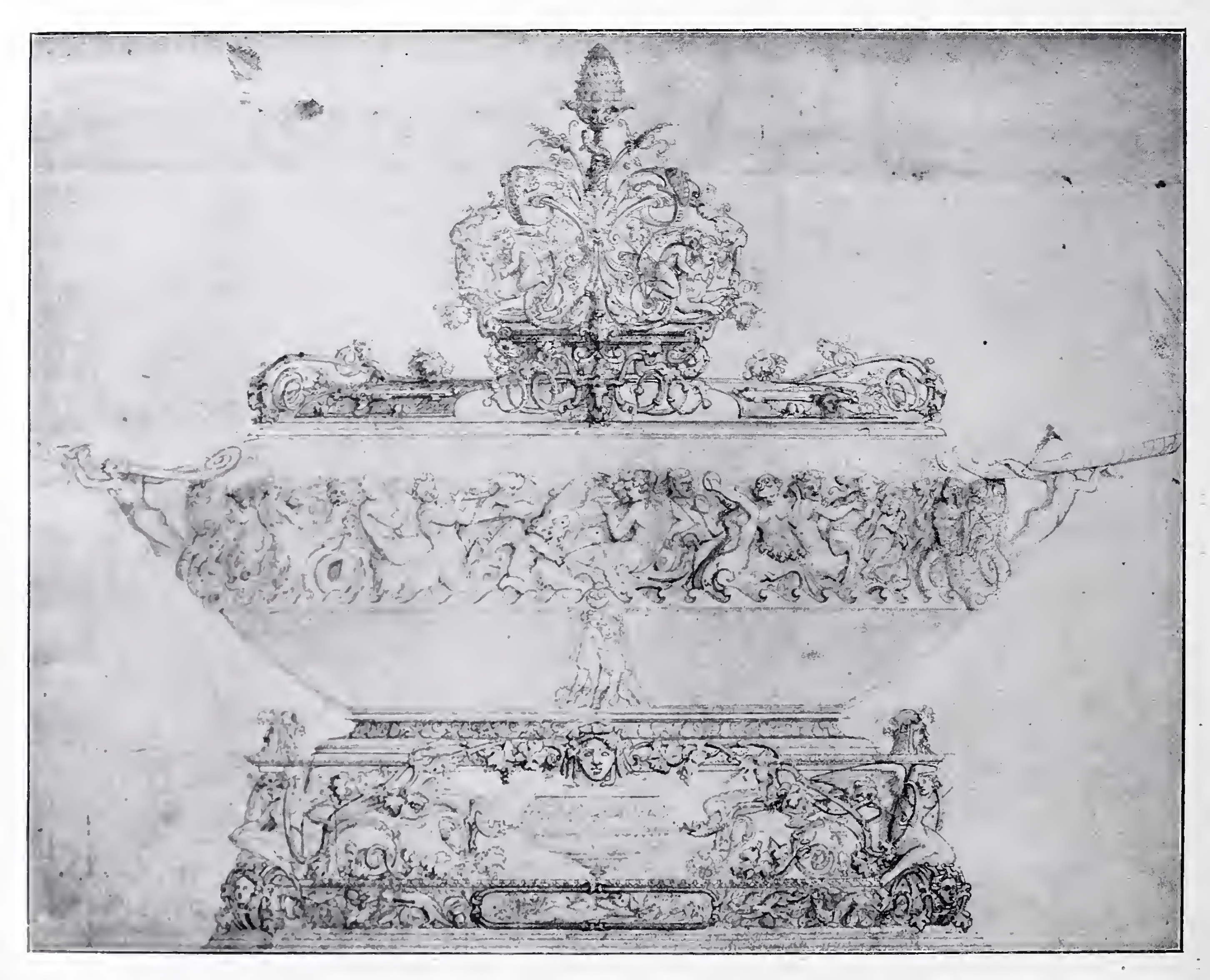
Die hundertste Wiederkehr von Gottfried Sempers Geburtstag hat vor anderthalb Jahren mehrerwärts den Anlaß zu theoretischen Erwägungen darüber gegeben, in welchem Verhältnis das Lebenswerk des Mannes zu dem Einsetzen und der seitherigen Entwickelung der jungen kunstgewerblichen Bewegung steht.

In Hamburg, der Nachbarstadt von Sempers Geburtsort, ist man in anderer Weise auf die Ehrung und die Stiftung eines dauernden Gedächtnisses seines Wertes bedacht gewesen. Der Anregung folgend, die damals der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Justus Brinckmann, gab, hat im Auftrage eines Hamburger Großkaufmanns, Alexander Schönauer den Semperschen Entwurf einer Punschbowle als Ehrengabe für den Senat der Stadt ausgeführt.

Alexander Schönauer ist ein Goldschmied, wie ihn die moderne kunstgewerbliche Bewegung wünschen mochte, ein Künstler, der sein Handwerk und die Bedingungen und Anforderungen seines Stoffes aus eigener Arbeit kennt, und der bewiesen hat, daß er die dem Metall zustehenden Formen selbständig zu erfinden befähigt ist. Er vereinigt in sich durchaus den entwerfenden und den ausführenden Künstler: ein großer Teil des jungen Hamburgischen Ratssilberschatzes ist nach Form und Arbeit sein Werk.

Auch bei dieser letzten und größten Arbeit war es nicht die Ausführung allein, die gefordert wurde. Die Anlage im Großen und alle Details der einen Schauseite freilich waren in der ausgeführten Semperschen Zeichnung gegeben, die das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, dank einer Schenkung Manfred Sempers, bewahrt, und für das Maß der Vergoldung einzelner Teile bot ein Abschnitt im zweiten Bande des »Stiles«, den eben jener Sempersche Entwurf zu erläutern bestimmt war, allen wünschbaren Anhalt, aber für den ganzen Schmuck der abgewandten Seiten des Gefäßes und den reichverzierten Sockel war der ausführende Künstler ganz auf seine eigene Erfindung angewiesen. Es muß bedingungslos zugestanden werden, daß hier überall die Intentionen Sempers vollkommen erreicht sind.

* * *



Gottfried Semper. Entwurf für eine Bowle. Bleistiftzeichnung. Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.



Silberbowle, dargebracht dem Hamburgischen Ratssilberschatz von Ed. Siemers.
Auf Grund einer Zeichnung von Gottfried Semper entworfen und ausgeführt von Alexander Schönauer, Hamburg.

Wo Gold und Silber sich bei der Bildung eines Gefäßes vereinigen, werden sie sich gemäß ihrer verschiedenen Stoff- und Funktionswerte in den Schmuck des Gerätes zu teilen haben. Bei einem edlen Nutzgerät, das zur Aufnahme gewichtigerer oder gröberer Dinge bestimmt ist, wird man passend den Körper aus dem kräftigeren Silber bilden, einzelnen goldenen Zierat hinzufügen und etwa noch als kostbare Fassung ein schmückendes Band aus dem weicheren feineren Metall den silbernen Körper umziehen lassen.

Bei einem Gefäß für einen leichteren edleren Stoff, für nutzbares Prunkgerät, wird dagegen dem Golde oder der Vergoldung der größere Raum zuzubilligen sein. Hier mag ein Streifen des härteren Silbers tatkräftig die in dem beharrenden Umriß der glatten Form wogende Pracht des Goldes umfassen. Notwendig aber wird dann der geringere Stoff des Silberbandes und aller etwa sonst noch beigefügte silberne Zierat durch künstlerische Bildung veredelt werden müssen, um sich durch solchen ideellen Vorrang neben dem kostbareren wenn auch schlichten Golde als Schmuck wirkungsvoll behaupten zu können.

So hat es Semper bei seiner Punschbowle gehalten wissen wollen. Die Wandung des Gefäßes und die Flächen des Deckels strahlen in dunkler polierter Vergoldung, getriebene silberne Reliefs und gegossener rundplastischer Schmuck treten hinzu und gegossenes Rankenwerk vermittelt mit teilweiser Vergoldung zwischen den spiegelnden Goldflächen und den matteren Silberkörpern.

* * *

Der getriebene Bowlenkessel hat die Gestalt eines dorischen Echinus: rundlich ausladend mit flach einwärts

gewölbtem Schulterrande, auf dem die Krone des Deckels ruht.

Die glatte vergoldete Wandung umläuft an der Stelle ihrer weitesten Ausladung der Friesstreifen eines bacchischen Zuges: Weinlaubbekränzte Gestalten menschlicher und halbmenschlicher Bildung, Kentauren, nackte Mädchen entführend, bocksfüßige Satyrn, fischschwänzige Nixen mit dem Thyrsosstabe, dazwischen Amorinen auf einem Widder reitend oder schwebend mit Pfeil und Bogen bewehrt, tummeln auf dem gekörnten goldenen Grunde ihre silbernen Leiber zwischen dem glatten, oberen und dem unteren Friesrande mit streng stilisiertem Wellenprofil.

Rechts und links entwächst dem Fries ein fischschwänziges, muschelhornblasendes Tritonenpaar, das die beiden dem Schulterrande des Gefäßes aufgehefteten Handgriffe stützt. Vier flache, nach unten keilförmig ausladende Bänder stützen den das Gefäß umspannenden Fries und verbinden ihn, selbst auch der goldenen Wanne fassenden Halt gewährend, mit dem profilierten Fußring. Sie zeigen den getriebenen Schmuck silberner Putten, Knaben mit Früchten, Knabe und Mädchen sich umfaßt haltend.

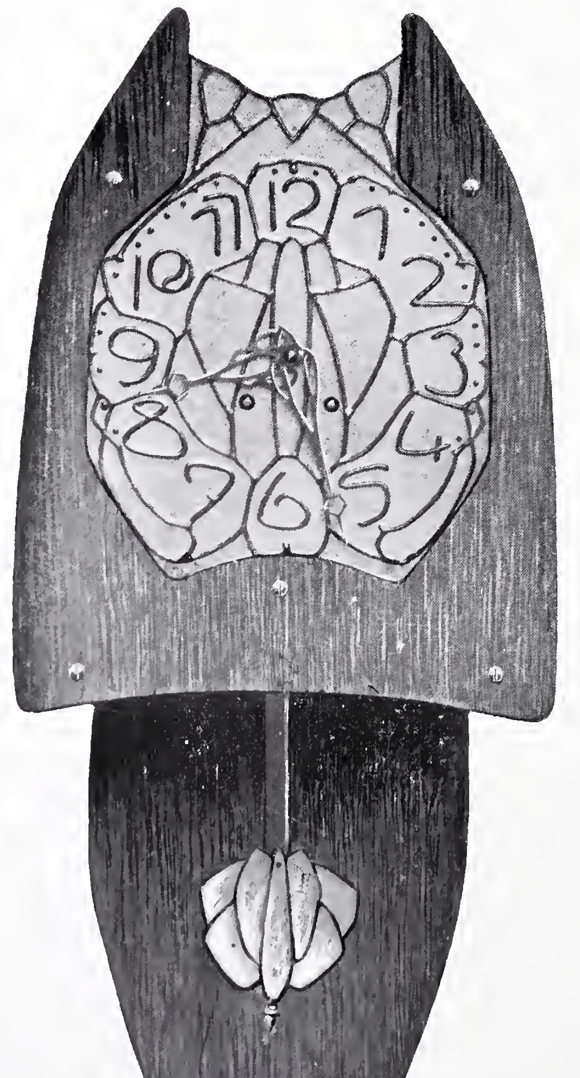
Der Deckel ist reich und leicht verziert, wie es sich für ein Gefäß schickt, das ein stark duftendes, dampfendes und süßes Mischgetränk zu fassen bestimmt ist. Gegossene silberne Widderköpfe aus dichtverschlungenen freirankenden Weinreben hervorsehend, wechseln mit mädchenhaften Masken zwischen getriebenen Fruchtgehängen. In der Mitte steigt, von vier Kolbenblüten und einer schlanggestielten Pigna überragt, eine phantastische Krone auf, aus deren vier zwischen grotesken, in Blattwerk auswachsenden Männer- und Löwenmasken geöffneten Seiten pantherfüßige Sphinxe, Putten auf den Nacken tragend, frei vorspringen.

Das Prunkgefäß ruht auf einem luftigen vierseitigen Sockel. An den Ecken der flachen Basis mit gegossenen und getriebenen Füllungen der schmalen Seitenflächen treten kleine, an der Stirnseite mit Masken auf gerollten Schilden verzierte Postamente vor, auf denen großgeflügelte Mädchengestalten wie aus Träumen erwachend hocken. Sie stützen die glatte Randfläche für das Gefäß, auf deren Eckvorsprüngen weinlaubbekränzte dionysische Masken mit starrgeöffnetem Munde über den träumenden Mädchen stehen. Reich bewegte, mit vollen Trauben behangene Weinranken schwingen sich aus den unteren Basisecken leicht zu der oberen Standfläche des Sockels hinauf, deren Seitenmitten weibliche Masken vorgeheftet sind.

Das ganze Werk ist umsponnen und umwoben mit dem süßen Märchenreiz der edelsten deutschen Romantik. *Max Sauerlandt.*

SCHWARZWÄLDER UHREN

Obwohl die Schwarzwälder Uhrenindustrie in der Regel Massenfabrikation geworden ist, dem Export dient, gibt es doch Firmen, die ihre Aufmerksamkeit, ihr Können mehr der Qualität, sowohl in bezug des Materiales als auch des Äußeren, zuwenden. Eine der ersten dieser Manufakturen ist die Uhrenfabrik zu Lenzkirch, die in allen größeren Städten Vertreter hat, von welcher wir eins ihrer neuesten Produkte in Abbildung vorführen. Die Gehäuse dieser Uhren (eine Standuhr und zwei Freischwinger) sind aus Eichenholz und gebeizt, die Zifferblätter dagegen aus Fayence zum Teil mit Goldlüster versehen.



Unser Schreinerhandwerk. Von *Adolf Stetter* und *Robert Bücheler,* herausgegeben von *Leonhard Heilborn.* 70 Tafeln nebst Werkzeichnungen in 10 Lieferungen à 2,50 Mark, für Abonnenten des »Südd. Möbel- und Bauschreiners« à 2 Mark. Verlag des »Südd. Möbel- und Bauschreiner«, Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Die vorliegenden beiden ersten Lieferungen geben auf je 7 Blättern mit zugehörigen naturgroßen Detailzeichnungen Entwürfe für innere Ausstattung der Bau- und Möbelschreinerei im Maßstabe 1 : 10 in flotter Federzeichnung mit allen wissenswerten konstruktiven Details in vernünftigen modernen Formen; einzelne Blätter erläutern den dargestellten Gegenstand in perspektivischen Handskizzen, die für die Übertragung in Werkzeichnungen durchaus dem Fachmanne genügen. Wir finden Schlafzimmermöbel, Treppengeländer, Speisezimmer- und Küchenmöbel, Bücherschränke, Zimmer- und Haustüren, Schränke, Tische, Stühle, kurz den ganzen Bedarf für eine moderne Haus- und Wohnungseinrichtung bei bescheidenen Verhältnissen. Die Entwürfe zeugen von sicherem Geschmack, fachmännischem Verständnis für das Praktische und Zeitgemäße; es dürfte diese Veröffentlichung weiteren Kreisen der Techniker und Schreiner eine willkommene Bereicherung ihrer Handbibliothek bilden. *B.*

Der süddeutsche Möbel- und Bauschreiner. Eine Fachzeitschrift, 5. Jahrgang, herausgegeben von *Leonhard Heilborn.* Verlag von Greiner & Pfeiffer, Stuttgart. 6 Hefte pro Vierteljahr, Preis 1,50 Mark.

Diese Zeitschrift macht sich zur Aufgabe, die Fachleute der Bau- und Möbelschreinerei und der Innendekoration überhaupt auf dem Laufenden zu erhalten über alle Neuerungen in technischer und stilistischer Beziehung. Sie erreicht dies durch Vorführung von Abbildungen aus mustergültigen Einrichtungen der Gegenwart und von Entwürfen tüchtiger Kunstgewerbler, die so reproduziert werden, daß sie in der Werkstatt auch vom kleinen Meister zur Ausführung verwendet werden können. Der Inhalt ist sehr reichhaltig; die verschiedensten Fragen, die im Leben an den Geschäftsleiter herantreten bezüglich Rechtsprechung, Buchführung, Unfallverhütung usw., finden sachgemäße eingehende Erörterung. *B.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG DRESDEN 1906

VON PAUL SCHUMANN-DRESDEN

III. RAUMKUNST: SÄCHSISCHES HAUS — MASCHINENMÖBEL — KUNSTINDUSTRIE

EINEN bedeutsamen Anteil an der Abteilung Raumkunst hat die Dresdener Künstlerschaft. Als Veranstalterin der Ausstellung hatte sie ja besonderen Grund, nicht zurückzustehen hinter den starken Anstrengungen der übrigen deutschen Kunststädte, und die selbstverständliche Verpflichtung, zum Gelingen des Unternehmens aus allen Kräften beizutragen. Das hat sie denn auch mit hoch anerkennenswerter bereitwilliger Unterstützung von Kunsthandwerkern und Kunstindustriellen getan, und zwar mit großem Erfolg. Die Anmeldungen von auswärts waren so stark, daß die Dresdener Künstler im Hauptgebäude kein Unterkommen mehr finden konnten, und zu dem Aushilfsmittel eines besonderen sächsischen Hauses greifen mußten, dessen Äußeres wir ja schon in unserem ersten Aufsatze geschildert haben. Dieses reizvolle Haus von *Wilhelm Kreis* ist in der Hauptsache ausgestattet worden nach dem Grundgedanken, daß es ein Klubhaus oder die Wohnstätte eines reichen Kunstfreundes darstellen könnte. Die Räume umschließen einen Garten, durch den man zunächst in das Vestibül gelangt. Die Raumanordnung, besonders der obere Umgang in seiner bestimmten und doch gefälligen Einteilung, sodann die Ruhe und Zurückhaltung in dem ganzen Entwurf zeigen den umsichtigen Künstler, der uns schon beim Eintritt zu fesseln und auf das Kommende vorzubereiten weiß. Vortreffliche Wandgemälde von *Richard Guhr*, die sich dem Charakter des Raumes sehr gut anpassen, und ein keusch empfundener Brunnen von *Peter Pöppelmann* schmücken das Vestibül. In trefflicher Steigerung schließen sich an das Vestibül eine Rotunde mit Oberlicht, der Gemäldesaal, die Porzellangalerie und die Bibliothek, die sämtlich von Kreis sozusagen als offizielle Zimmer entworfen worden sind. Er hat hier sein hervorragendes Können insonderheit als Schöpfer von Räumen bestätigt: eine starke, doch nicht über den Zweck hinausgehende Wirkung geht von den schönen Verhältnissen und der klaren, doch nicht strengen Anordnung aus, und ein Gefühl freien Behagens überkommt den Eintretenden angesichts der vornehmen und sicheren Beherrschung aller architektonischen Mittel. In der Rotunde ist für die wundervolle Gestalt des jugendlichen David von dem allzu früh verstorbenen Bildhauer *August Hudler* ein Raum geschaffen worden, worin dieses Werk in ausgezeichneter Weise zur Geltung kommt; *Karl Groß* hat dazu einen sich vorzüglich anschmiegenden Brunnensockel geschaffen; die beiden Giganten *Hugo Lederers* vom Hamburger Bismarckdenkmal und sein Fechter, sowie die vortrefflichen Büsten von *Georg Wrba* und *Alexander Oppler* — alles das ist mit einheitlichem Willen gewählt und in den Raum gefügt, der etwas von michelangelesker Kraft umschließt.

In der Kunstabteilung — in grau und weiß — ist eine kleine, auserlesene Sammlung von Gemälden untergebracht, die hier nicht minder gut zur Geltung gebracht wird, wie das Porzellan der Meißener Manufaktur in der nun folgenden langen, lichten Porzellangalerie, die mit einem Stichbogengewölbe in Stuck überspannt ist. Die Bibliothek sodann, deren Wände, Decke und hohe Möbel ganz in rötlich schimmerndem Eichenholz gehalten sind, wirkt ebenso stattlich als Raum wie bequem und einladend zur Benutzung, während die Möbel mit Geschmack eigenartig und materialgerecht entworfen sind. Ein farbiges Glasfenster mit Darstellung nordischer Götter vom Maler *Josef Goller* stilgerecht und interessant entworfen, paßt sich dem Zimmer trefflich ein. Als private Leistungen bringt Kreis ferner noch einen prachtvollen runden Musiksalon, ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, sowie ein Herrenzimmer in Nußbaum von *Heinrich Fickler*-Hainsberg. Die Wände des Salons sind ganz mit hellem Björkholz verkleidet, die Möbel und vor allem der Flügel in mattem Polisanderholz, ein wahres Prachtstück der Firma *Ibach*-Barmen, sind mit reicher Intarsienarbeit ausgeschmückt, und der Fußboden ist in reicher Parkettierung aus Esche, Nußbaum und Polisander (von der Vereinsparkettfabrik Lange-Dresden) ausgeführt, eine wahre Schwelgerei in schönen Hölzern. Allerdings würde der Raum ruhiger wirken, wenn das Parkett in einem einzigen Tone gehalten wäre. Aber man bewundert von neuem die Fülle selbständiger Formen, die Kreis' schöpferische Kraft hier wieder hervorgebracht hat, und die noch in zahlreichen weiteren Einzelheiten zutage tritt, z. B. in einer ganz originellen Porzellankrone für elektrisches Licht, ausgeführt von der Meißener Manufaktur, in dem Kamin aus Saalburger Marmor, der Stuckdecke usw. Auch das Herrenzimmer endlich ist wieder sehr geschickt als Raum ausgebildet und bietet treffliche bequeme Möbel. Ein originell aufgebauter grün und weißer Kachelofen mit einem Einsatz, der die Kuppel der Dresdener Frauenkirche inmitten roter Dächer zeigt, eine Stuckdecke mit grünumrissenen Pflanzenornamenten (Firma Lauermann in Detmold) und zahlreiche andere Einzelwerke verstärken den Eindruck des Raumes, der in heiterer Schönheit erstrahlt.

An diese Kreisschen Räume schließen sich zahlreiche andere von hervorragenden Dresdener Künstlern, so von *William Lossow*, dem neuen Direktor der Kgl. Kunstgewerbeschule, ein ungemein behagliches, prächtiges Jagd- und Spielzimmer, ganz in Mahagoni mit Gewehrschrank und Geweihen, Billard,

Spielnische, Fensternische, Kamin und Wandbrunnen, gemalten Glasfenstern von Goller, der geschmackvollen Ornamentik von dem vielseitigen und zielbewußten *Karl Groß,* dem wir an vielen Stellen der Ausstellung als stets bereitem Helfer von feinem künstlerischen Empfinden begegnen. Noch reicher und vornehmer ist die Diele mit Erker, Vorraum und kleinem Vorgarten von *Max Hans Kühne,* ein hoher, prächtiger Raum für ein herrschaftliches Wohnhaus (ausgeführt von Udluft & Hartmann-Dresden). Wand- und Deckenverkleidung, Treppe, Fenster und Türen sind in dunklem Cottonwood ausgeführt mit Füllungen aus Ulme-Maser und mit reichen Schnitzereien versehen. Mag das nun im Sinne des modernen Stils liegen oder nicht, jedenfalls ist die prächtige Diele mit großem Geschick als Raum sowohl wie im Sinne materialfreudiger Pracht entworfen und mit mannigfachen Reizen, wie dem Blick in den Garten, der behaglichen Nische, der hölzernen Treppe, dem Kamin in Sienamarmor und der prachtvollen und großen Lichtkrone in geschliffenem Glas und Messing (K. M. Seifert & Co.-Dresden) zu einem wirkungsvollen Ganzen zusammengestimmt.

Folgt ein Wohnzimmer in naturfarbenem poliertem Kirschbaumholz von Professor *Fritz Schumacher*, ausgeführt von Bernhard Göbel-Freiberg i. S. Aus diesem Raum spricht der reife, feine Geschmack des Architekten, der schon so viele individuell gestaltete Landhäuser erbaut und ausgestattet hat. Die tiefe Nische mit den sieben hochgelegten niedrigen Fenstern, in der der breite Tisch zwischen den Wandsofas steht, der Zusammenschluß der Schränke links und rechts mit diesem Nischenbau, die Einfügung von Bilderschmuck in das Getäfel, all das ist vortrefflich modernem Bedürfnis gemäß erdacht und mit Geschmack ausgeführt. Die Möbel, vor allem der Flügel von Ernst Kaps-Dresden, sind bis ins Kleinste sorgsam durchgeführt. Ein feines Stück ist auch der Kachelofen, ausgeführt von Ernst Teichert-Meißen.

Zu diesen hervorragenden Räumen des sächsischen Hauses gehört weiter das Sitzungszimmer der städtischen Sparkasse, entworfen vom Architekten Stadtbaurat *Hans Erlwein* (ausgeführt von Udluft & Hartmann-Dresden). Das Zimmer vereinigt das Gepräge eines Bureauraumes, wo Beamte walten, mit Behaglichkeit und künstlerischem Geschmack. Auch der Humor ist nicht ganz ausgeschaltet. Vertäfelung und Möbel in dunklem Holz, Wandschränke mit Türen in blauem Kunstglas, mit Maß und Geschmack verwendete Intarsien, eine eigenartige kassettierte Eisenbetonstampfdecke, eine keramische Heizverkleidung mit laufendem Wasser und zwei sitzenden Figuren, endlich zwei treffliche stilstrenge Sopraportenbildnisse des Oberbürgermeisters Beutler und des zweiten Bürgermeisters Leupold — all das gibt dem Raum sein besonderes Gepräge; er wird im neuen Dresdener Rathause ein gutes Denkmal des um 1906 modernen Stiles abgeben.

Hervorzuheben ist sodann das bürgerliche Festzimmer von *Erich Kleinhempel,* das den Stempel des Feiertäglichen, Breitbehäbigen an sich trägt, und sozusagen eine Wiedergeburt der guten Stube ist, aber unter Vermeidung der stickigen kalten Pracht dieser abgetanen Räume unserer Großväter. In diesem Sinne bietet das Zimmer in allen Einzelheiten — dem massigen Tisch, den hochlehnigen Stühlen, den hohen Gläsern, bemalten hölzernen Gefäßen usw. viele charakteristische Einzelheiten.

Nennen wir weiter das sehr ansprechende Damenzimmer (mit Möbeln in Kirschbaumholz mit Intarsien und aufgeleimten Verzierungen) von *Max Günther,* ferner das schlicht sachliche, nüchterne, aber nicht charakterlose Herrenzimmer von *Heinrich Lassen*-Königsberg, ein Musikzimmer von *Erich Kleinhempel* und einen etwas unruhigen, aber gut ausgeführten Gartensalon von *Fritz Kleinhempel.* Durchaus gediegene Leistungen sind sodann das Gartenzimmer in Osagonpineholz, sowie ein Schlafzimmer in graudurchbeiztem Ahornholz von *Margarete Junge*, sowie ein Speisezimmer in prachtvollem Ulmenholz von *Gertrud Kleinhempel*, den beiden Künstlerinnen, die sich durch ihre Entwürfe für die Werkstätten für deutschen Hausrat Theophil Müller-Dresden längst einen guten Namen gemacht haben. Von *M. A. Nikolai*-Mügeln stammt noch ein Damenzimmer in weißpoliertem Ahorn, von *Ernst H. Walther* ein treffliches Speisezimmer in prachtvollem Birkenholz sowie ein schlicht bürgerliches Töchterzimmer in Mahagoni, und von *Oswin Hempel*-Dresden ein gut durchgebildetes Musikzimmer mit interessanter Deckengestaltung in Stuck von *Ernst Hottenroth*-Dresden, sowie eigenartig durchgebildeten Möbeln in Eichenholz. Das Empfangszimmer eines Jagdschlosses von *Paul Perks*-Meißen dient nur dazu, die drei großen Temperabilder vorzuführen, welche Perks nach seinen Fresken für die Biel-Stiftung in Schloß Kötitz ausgeführt hat. Sie stellen Heinrich des Finklers Königswahl dar. Erwähnenswert ist die stattliche Hausuhr, die Uhrmachermeister Robert Pleißner-Dresden ausgeführt hat. Endlich ist ein Boudoir zu erwähnen, worin Frau Oberstleutnant *Hottenroth* ihre vortrefflichen künstlerischen Nadelarbeiten ausgelegt hat.

Ein besonderes Haus für Raumkunst haben endlich die *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* aufgeführt. Es birgt nicht weniger als 17 fertige Zimmer nach Entwürfen von *Richard Riemerschmid*, und dazu eine vollständige Werkstatt, wo die Herstellung von Möbeln durch Maschinen gezeigt wird. Der Besitzer der Dresdener Werkstätten Herr Karl Schmidt hat sich seit Jahren die Aufgabe gestellt, die Maschine der Kunst im besten Sinne des Wortes dienstbar zu machen. Das erscheint in mehr als einer Beziehung zunächst als ein Widerspruch. Denn wir sind ja gewohnt, Maschinenarbeit als lieblos und gedankenlos, die Maschine geradezu als kunstfeindlich anzusehen; ihr schreiben wir den größten Teil der Schuld zu an dem verlogenen Prunk, an dem parvenuhaften Dekorationsschwindel, der unser Kunstgewerbe ein paar Jahrzehnte beherrscht hat. Aber nicht die Maschine trifft diese Schuld, sondern nur ihre falsche Verwendung. Man hat die Maschine gar nicht gefragt: worin besteht die Eigenart deiner Arbeit, deines Könnens, was kannst du Besonderes leisten,

das ich mir dienstbar machen, dem ich mich anpassen könnte? sondern man hat ihr einfach zugemutet, alles das in gleicher Weise zu leisten, was vorher die Hand in individueller Arbeit schuf. Und sie leistete es, aber so wie es nicht anders sein konnte. Lieblos, gedankenlos, in beliebiger Menge stellte sie vor allem die zahllosen Ornamente her, die der ungebildete Geschmack reicher Emporkömmlinge brauchte, aber das feine persönliche Empfinden, das gerade das innerste Wesen feiner künstlerischer Ornamentik ausmacht, das fehlte dieser Massenware und mußte ihr fehlen. So ist es Zeit, daß wir den umgekehrten Weg gehen, daß wir die Maschine in ihrer Leistungsfähigkeit beobachten, daß wir ihre spezifische Arbeit ausnützen und künstlerisch verwenden, daß wir zur materialgerechten die *maschinengerechte* Form gesellen.

An diesem Punkte hat die Arbeit von Karl Schmidt und Richard Riemerschmid eingesetzt: Möbel zu schaffen, die mit der Maschine verhältnismäßig billig hergestellt werden können und doch dem guten Geschmack genügen, mit einem Worte: einen Möbelstil aus dem Geiste der Maschine heraus zu entwickeln. Wir sehen nun in der Dresdener Ausstellung die gesamten Holzbearbeitungsmaschinen (von E. Kießling & Co.-Leipzig-Plagwitz) in Tätigkeit: wir sehen die Maschinen das Holz sägen, schneiden, schleifen, abfasen, fräsen, bohren usw. Wir sehen auf der einen Seite die groben Bretter liegen, auf der anderen erscheinen die fertigen Möbelteile, die nur noch zusammengesetzt und gestrichen zu werden brauchen, damit das Möbel fertig vor uns stehe. Umgekehrt kann z. B. ein fertiger, durchaus fester und haltbarer Schrank binnen kaum fünf Minuten in seine Bestandteile zerlegt und in ein handliches Paket zusammengelegt werden, wenn es not tut. Wir sehen bei näherer Betrachtung auch die maschinengerechten Konstruktionsformen: die geradlinigen Verbindungen, die an Stelle der Gehrungen treten, die vertieften Grenzlinien der Hölzer an den Stellen, wo nur die Hand mit dem Hobel die volle Glätte herstellen könnte, die vor der Verbindungsstelle abbrechenden ornamentalen Profilierungen usw.

Die Ergebnisse dieser Bestrebungen stehen in 14 Zimmern vor uns: Küche, Wohnstube und Schlafstube stellen nach dem Katalog eine Arbeiterwohnung dar; die Möbel in gestrichenem Fichtenholz kosten 570 Mark (mit einem zweitürigen Kleiderschrank 640 Mark). Sieben Zimmer sind für den Mittelstand berechnet. Wohn- und Eßzimmer (Erle wie Mahagoni gebeizt), Schlafzimmer (Lärche natur) und Küche (Fichte grau gestrichen) kosten 1195 Mark (ein dreitüriger Kleider- und Wäscheschrank noch 180 Mark mehr). Ein dritte Einrichtung aus fünf Zimmern mit Flur kostet 2630 M. (mit einigen Möbeln mehr 3095 M.).

Mag in diesen Möbeln auch noch nicht *die* endgültige Lösung der hohen sozialen Aufgabe, anständiges Hausgerät für den gemeinen Mann zu schaffen, vorliegen, sicher ist hierzu ein großer Schritt vorwärts getan, und zwar auf dem richtigen Wege: die Möbel sind einesteils durchaus solid in der Herstellung, und wirken andererseits durchaus anständig und wohlgefällig. Da ist keinerlei Talmiluxus, keinerlei Heuchelei unangebrachten Prunkes, nichts von überflüssiger Ornamentik. Man atmet in diesen Zimmern die schlichte Größe und Ruhe, die ein Haupterfordernis künstlerischer Wirkung ist. Hinzu kommt nun allerdings das Geschick, mit dem diese Zimmer angeordnet sind: *ein* breites Fenster mit Scheibengardinen, ein ruhiger, satter Farbton an der Wand, eine gute Farbenharmonie im ganzen, überall wohlgewählte und gut gerahmte Bilder an den Wänden, Bücher, Gläser, Geschirr usw., alles mit Geschmack ausgesucht und hingestellt, so daß man den harmonischen Eindruck künstlerischer Kultur auch in den einfachen Verhältnissen hat. Natürlich kann man den Geschmack, der sich in der ganzen Aufmachung kundgibt, nicht mit kaufen, man kann leider auch nicht die vernünftige Anordnung des Fensters in unsere schablonenhaft schlecht angeordneten Mietwohnungen mitnehmen, aber immerhin kann man an der Anordnung mancherlei lernen, wie man Geschmack und künstlerische Kultur auch in der einfachen Wohnung heimisch machen kann. Wir stehen nicht an, die Maschinenmöbel, wie sie durch die Zusammenarbeit von Richard Riemerschmied und Karl Schmidt entstanden sind, als eine künstlerische und ethische Tat zu bezeichnen.

Das Haus der Werkstätten enthält außer den Maschinenmöbeln auch einige Luxusräume: einen Musik- und Tanzraum, sowie ein Herrenzimmer, ersterer in weiß, letzteres in gebürsteter Kiefer (das weiche Holz ist an der Oberfläche zwischen den härteren Rippen mit Metallbürsten entfernt); beide mit dem ruhigen, sachlichen Geschmack entworfen, den wir an Riemerschmid kennen, und gediegen und solid ausgeführt.

Die Abteilung Raumkunst hat uns so lange beschäftigt, weil sie die umfänglichste der Dresdener Ausstellung ist, mehr aber noch, weil sie ihr eigentliches Rückgrat bildet. In diesen künstlerisch angeordneten Räumen sieht man am stärksten und eindringlichsten, was die moderne Stilbewegung will. An künstlerisch persönlichen und typischen Lösungen alltäglicher und auch ganz besonderer Aufgaben der Raumkunst bietet sie eine schier unabsehbare Fülle und zwar in einer Anordnung, die weit über das banale System der Aufreihung von Kojen längs eines Mittelgangs hinausgeht. Jeder Raum ist so angelegt, daß man ihn betreten und sich in ihm als Bewohner fühlen und umsehen kann. In dieser Anordnung, ein Verdienst von Professor Fritz Schumacher, bildet die Dresdener Ausstellung einen Fortschritt der Ausstellungskunst, der nicht zu unterschätzen ist.

Haben wir am Eingang unserer Besprechung die ästhetischen Grundsätze der modernen Raumkünstler dargelegt, so können wir hier am Schlusse noch kurz einige gemeinsame äußerliche Merkmale ihrer Werke positiver und negativer Art zusammenfassen. Tapezierer und Dekorateure, die in den verflossenen Jahren so oft die Wohnungen als Dekorationsobjekte ansahen, führen nicht mehr das große Wort: geraffte Gardinen, reiche Behänge von Posamenten und ähnliche Dinge textiler Ornamentik sind verschwunden. Dagegen findet

man glatt herabhängende, klare oder farbige Vorhänge, Scheibengardinen und vielfach einfarbige Wandbespannung statt der Tapeten, die ebenfalls keine große Rolle spielen, am wenigsten mit großer selbständiger Musterung. Zur Geltung aber kommt vor allem die Arbeit des Tischlers, das Holz in seinen konstruktiven Formen, Ornamentik aber vor allem als Flachornament: soweit es nicht aus der natürlichen Schönheit, der Maserung gewonnen wird, als Einlegearbeit der verschiedensten Art. Die beliebte Muschelornamentik, überhaupt Holzschnitzerei, findet man nur ausnahmsweise und in bescheidenem Maße. Möbel im architektonischen Geschmack mit Säulen, Gesimsen, Balustradengalerien usw. sind so gut wie ganz verschwunden; nur das Tektonische gilt, und dieser Übergang zum echten Möbel führt von selbst zur handwerklichen Selbstzucht, zur besten und sorgsamsten Ausführung, kein geringes Verdienst des modernen Stils um den ausführenden Kunsthandwerker.

Als Fußbodenbelag erfreut sich Linoleum (Delmenhorster und Bietigheimer) nach mustergültigen Entwürfen von Behrens, Riemerschmid, Pankok usw. großer Beliebtheit. Die Parkettierkunst wird durch das Linoleum etwas beeinträchtigt, aber sie ist keineswegs verdrängt, vielmehr zum Teil mit ausgezeichneten Leistungen vertreten. Außer der schon erwähnten Vereinsparkettfabrik A.-G. Dresden ist namentlich Adolf Bürkle-Bruchsal mit vorzüglichen Leistungen seines festen und auch künstlerischer Ausbildung fähigen Hirnholzparketts vertreten. Andere beliebte Fußbodenarten sind Doloment von den Sächsischen Steinholzwerken Doloment Dresden und Torgament von den Torgamentwerken Leipzig.

Weiter ist zu bemerken, daß alle Flachornamenttechniken sich lebhafter Pflege erfreuen, so z. B. das Mosaik, wovon namentlich Puhl & Wagner-Charlottenburg glänzende Leistungen aufzuweisen haben, ferner farbige Fliesen in Steinzeug mit Metallüster und in Steingut als Wandschmuck, auch die javanische Batiktechnik für Vorhänge und Wandbespannung und anderes mehr.

KUNSTINDUSTRIE

Raumkunst findet sich übrigens außer in der so benannten Abteilung auch in der Abteilung Kunstindustrie und zwar zumeist gar nicht schlechtere. Der Unterschied im Äußerlichen ist nur, daß dort die Künstler die Leitenden und Anmeldenden, hier aber die Industriellen die Aussteller sind. Das hat aber weiter dazu geführt, daß in der Abteilung Raumkunst auch für die Anordnung und Darbietung viel mehr getan ist, während man in der Industrieabteilung mehrfach das nicht so günstige Kojensystem findet. Etwas absolut Mißratenes ist nicht zu entdecken.

Wir sehen da unter anderen ein Speisezimmer in schwarzer Eiche mit Einlagen und handgetriebenen Metallfüllungen von der Kunstmöbelfabrik A. S. Ball-Berlin, nach Entwürfen von *Alfred Grenander*, das uns als die beste, weil schlichteste Leistung des Künstlers erscheinen will. Die Möbelfabrik Heinrich Fickler-Hainsberg hat eine sehr ansprechende einfach-bürgerliche Wohnung nach E. H. Walther-Dresden ausgestellt. Weiter finden wir anerkennenswerte Zimmer von Merby & Gesch-Kottbus (Entwurf von Heinrich Wieynk-Berlin), Rother & Kuntze-Chemnitz (Entwurf Architekt Georg Honold-Berlin und Richard Lahr-Chemnitz), von Franz Schneider-Leipzig, von den Vereinigten Eschebachschen Werken A.-G. Dresden (Entwurf Erich Kleinhempel), Bruno Wätzig-Rabenau (Entwurf Richard Kühn-Dresden), Architekt Paul Würzler-Klopsch-Leipzig (Ausführung Karl Müller & Co.), vom Verein der Künstlerinnen Leipzig (ein ansprechendes Wohnzimmer mit Veranda, Bildern und allerlei kunstgewerblichen Ausstattungsgegenständen), von Otto Birkner jun.-Meißen und der Meißener Ofen- und Porzellanfabrik vormals E. Teichert-Meißen (Entwurf Erich Kleinhempel). Auch in Korbmöbeln wird Gutes geboten: ein geschmackvolles Gartenzimmerchen in gelb von der Hofkorbwarenfabrik Julius Mosler-München unter Mitwirkung von Frau Gertrud Lorenz-Dresden und eine Veranda nach Entwürfen des Architekten M. A. Nikolai von der Rohrmöbelfabrik Theodor Reimann, kgl. Hoflieferant, Dresden. Eine vollständige Kücheneinrichtung von F. Bernhard Lange, Fabrik von Küchenmöbeln und Kücheneinrichtungen Dresden, ist durch ein Preisausschreiben gewonnen worden und zeichnet sich durch praktische sachliche Gestaltung und ansprechende Bemalung der Möbel aus. Sehr beachtenswert ist endlich der Arbeiterhausrat aus Eibenholz nach Entwurf des Architekten *Willy Meyer*-Dresden, den die sächsische Holzwarenfabrik Max Böhme & Co., A.-G., Dippoldiswalde i. S. fabriziert hat. Diese Möbel sind durch Maschinen hergestellt und kosten — Wohnzimmer, Schlafzimmer mit drei Betten und Küche — 471,50 Mark. Machen sie auch keinen so wohlgefälligen Eindruck wie die Riemerschmidschen Möbel der Dresdener Werkstätten, so ist doch auch nicht gerade etwas an ihnen auszusetzen, und das ist bei dem niedrigen Preise wohl der Anerkennung wert.

In der Abteilung Kunstindustrie finden sich übrigens auch die beiden einzigen Zimmer der Ausstellung, die in historischen Stilen ausgeführt sind: ein Speisezimmer in englischer Spätrenaissance (Elisabeth-Stil) von A. Bembé-Mainz und Salonmöbel im Empirestil von Robert Hoffmann-Dresden-A. So tüchtig diese Leistungen des nachahmenden Kunstgewerbes in technischer Beziehung sind, so sonderbar nehmen sie sich aus, wenn man von der langen Reihe der Schöpfungen unserer Künstler im modernen Stil her kommt.

DAS DEUTSCHE BUCHGEWERBE

Das Beste in der Abteilung Kunstindustrie hat ganz entschieden das *deutsche Buchgewerbe* geleistet. Für diese Unterabteilung hat der Deutsche Buchgewerbeverein einen von Direktor Wörnlein bearbeiteten Sonderkatalog herausgegeben, der nur 60 Pfennig kostet und dabei als ein Musterstück buchgewerblicher Ausstattung bezeichnet werden muß, so daß man ihn mit Vergnügen in die Hand nimmt. Das ist um so erfreulicher, als man das gleiche von dem amtlichen Ausstellungskatalog (Verlag von Wilhelm Bänsch)

gewiß nicht sagen kann. Die Ausstellung selbst aber liefert den Beweis, daß das deutsche Buchgewerbe sich in den letzten Jahren zu einer Höhe der Leistungsfähigkeit emporgeschwungen hat, die voller Anerkennung wert ist und uns zu frohem Stolz auf seine künstlerischen Bestrebungen und Erfolge berechtigt. Das ist denn auch vom Preisgericht gebührend anerkannt worden, denn von den 18 höchsten Auszeichnungen, den Ehrenurkunden, entfielen 10 auf Künstler, 8 auf die Industrie, darunter aber die Hälfte auf das Buchgewerbe: der *Reichsdruckerei*-Berlin, den *Gebrüdern Klingspor*-Offenbach a. M. (Schriftgießerei, chemigraphische und galvanoplastische Anstalt), dem *Inselverlag*-Leipzig und dem Verlag *Eugen Diederichs*-Jena wird damit ausdrücklich das hohe Verdienst bezeugt, daß sie durch ihre Erzeugnisse die künstlerische Kultur in Deutschland gefördert haben. Es ist in der Tat ein hoher künstlerischer Genuß, die vornehmen reichgeschmückten Druckwerke der Reichsdruckerei, wie die Nibelungen von Joseph Sattler zu sehen, und die Nachbildungen farbiger Schabkunstblätter sowie der Rembrandtschen Radierungen sind unübertrefflich. Nicht minder köstlich und bewunderungswürdig sind die zahlreichen künstlerischen Schriften, Druckproben, Proben von Buchschmuck und Bildern von Gebrüder Klingspor. Was Eugen Diederichs und der Inselverlag für Buchschmuck und guten Druck geleistet haben, ist ja weithin bekannt.

Weiter erhielten sieben Aussteller des Buchgewerbes die Staatsmedaille für die außerordentlichen Verdienste, die sie sich durch Förderung der Wissenschaft und durch die Ausbreitung guten Geschmacks erworben haben: Breitkopf & Härtel-Leipzig für Buchdruck und Musikalien, die Kunstanstalt Wilhelm Hoffmann-Dresden für Künstlerplakate und getreue Nachbildung von Künstlerzeichnungen (z. B. von Max Klinger, Leibl und Thoma), Sinsel & Co.-Leipzig-Ötzsch für ihre Heliogravüre und kombinierte Druckverfahren, Verlagsanstalt F. Bruckmann-München für ihre Gravüren, B. G. Teubner und Rudolf Voigtländer für ihre bekannten farbigen Steinzeichnungen und endlich die Pastoralkonferenz zu Straßburg gemeinsam mit Otto Hupp zu Schleißheim, Heinrich Wallau, Professor Joh. Ficker-Straßburg, Philipp von Zabern in Mainz, Karl Spindler zu St. Leonhard für ihre erfolgreichen Bemühungen, Druck und Einband des evangelischen Gesangbuchs für Elsaß-Lothringen künstlerisch zu gestalten.

Unter den Künstlern, deren Wirksamkeit das Buchgewerbe in neue Bahnen guten Geschmacks geleitet hat, sind zu nennen Fritz Hellmut Ehmcke-Düsseldorf und Walter Tiemann-Leipzig. Die Leistungen Tiemanns als Bücher, Illustrationen, Titel, Anzeigen, Exlibris, Buchschmuck bilden einen Teil der Abteilung Leipziger Buchgewerbekünstler, die in einem besonderen Raume von Max Hans Kühne in vornehmer Weise ausgestellt haben. Die Leitung hatte Professor Dr. Seliger, der Direktor der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig, der selbst als Lehrer und Künstler sich hohe Verdienste um das Buchgewerbe erworben hat. Auch Georg Belwe, Professor Franz Hein, Georg Schiller und Wilhelm Kleukens sind in dieser Richtung hervorzuheben. Vorzügliche Bucheinbände haben sodann ausgestellt Paul Kersten-Berlin, der auch als Leiter der Buchbinderfachschule zu Berlin ausgezeichnete Leistungen aufzuweisen hat, J. A. Löber-Elberfeld (Batikeinbände), Hans Dannhorn-Leipzig, Franz Weiße-Elberfeld, W. Collin-Berlin, Karl Schultze-Düsseldorf und andere. Von Firmen, die sich durch Herstellung und Auswahl guter Einbände auszeichnen, sind zu nennen: Hübel & Denck-Leipzig sowie K. F. Köhlers Barsortiment. Weitere Einzelleistungen hier aufzuführen verbietet der Raum. Reich vertreten ist aber weiter der Dreifarbendruck, besonders durch Dr. E. Albert & Co.-München, Förster & Borries-Zwickau, Römmler & Jonas-Dresden. Die Mehrzahl der Preisrichter war allerdings der Meinung, daß der Dreifarbendruck auf seiner jetzigen Entwickelungsstufe noch nicht völlig zur Wiedergabe von Gemälden geeignet sei, weil die Farben- und Tonwerte durch ihn verschoben und verwirrt würden. Mit Recht hat aber Dr. Willrich, der Direktor des Buchgewerbemuseums zu Leipzig, sein besonderes Urteil also abgegeben: »Der Dreifarbendruck ist für sonstige wissenschaftliche Zwecke, auch für kunstwissenschaftliche, von großer Bedeutung. Selbstverständlich darf man von einem Reproduktionsverfahren nicht unmittelbaren ästhetischen Genuß verlangen; jede Reproduktion ist eigentlich nur eine abgekürzte Beschreibung. Der Kunstwissenschaft, die immer mehr von äußerlicher Beschreibung zur Erörterung der eigentlichen künstlerischen Probleme übergeht, hat der Dreifarbendruck durch die Reproduktion von Gemälden sehr hoch anzuschlagende Dienste geleistet. In der Tat verfolgen namhafte Kunstgelehrte diese Veröffentlichungen mit regem Interesse.« Keinerlei Bedenken liegen natürlich vor gegen die Dreifarbendruckwiedergabe von farbigen Gegenständen der Natur und der Technik, da hier die Farben- und Tonwerte nicht dieselbe wesentliche Rolle spielen. In diesem Sinne erhielten die drei genannten Firmen die goldene Medaille; dieselbe Auszeichnung erhielt die Firma Meißner & Buch-Leipzig für ihr besonderes durchaus einwandfreies Verfahren farbiger Reproduktion von Gemälden. Weiter sind hervorzuheben die vorzüglichen Heliogravüren und Kupferdrucke von Meisenbach, Riffarth & Co.-Berlin, sowie die farbige Wiedergabe von Naturaufnahmen von Nenke & Ostermaier-Dresden. Welch große Fortschritte die künstlerische Photographie gemacht hat, bezeugen vor allem die Bildnisaufnahmen von Hugo Erfurt-Dresden, Nicola Perscheid-Leipzig, Ernst Müller-Dresden (auch Naturaufnahmen), R. Dührkoop-Hamburg und Hilsdorf in Bingen. Ein besonderes Verdienst hat sich Fräulein Anna Simons-Düsseldorf erworben durch ihre erfolgreichen Bestrebungen, die Kunst der Handschrift wieder zu beleben, ist diese doch die notwendige Grundlage für jede gesunde künstlerische Entwickelung der Druckschrift.

Endlich nennen wir noch als diejenigen Firmen, die in hervorragender Weise die verschiedenen Reproduktionsverfahren ausgebildet und angewendet

haben, oder sich in ihrem Verlag in besonderem Maße von künstlerischen Absichten leiten lassen und demgemäß vom Preisgericht ausgezeichnet worden sind: E. A. Seemann-Leipzig (für ihre gesamte Verlagstätigkeit), Gentzsch & Heyse-Hamburg (Druckschriften), Theodor Beyer-Dresden (Plakate), Georg Büxenstein-Berlin (technische Ausführung von Heliogravüren), Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt Straßburg (gute wissenschaftliche Reproduktionen), Holderbaum & Schmidt-Berlin (Plakate), Verlag von J. Zeitler-Leipzig (Verlagswerke).

In so umfassender und ehrenvoller Weise wie das deutsche Buchgewerbe ist keine zweite deutsche Kunstindustrie in der Dresdener Kunstausstellung vertreten. Wir müssen uns daher mit dem Rest sehr viel kürzer fassen.

KERAMIK

In der *Keramik* steht die Kgl. Porzellanmanufaktur zu Charlottenburg insofern voran, als Professor *Schmuz-Baudiß* durch eine neue farbig plastische Dekoration die kunsttechnischen Ausdrucksmittel des Porzellans wesentlich bereichert hat. Wir vermögen indes nicht zu finden, daß der künstlerische Erfolg in allen Stücken den technischen Anstrengungen völlig entspricht. Der Meißener Manufaktur darf das Zeugnis nicht versagt werden, daß sie sich erfolgreich bemüht, gemäß dem Andrängen der Dresdener Kunstfreunde, ihre alten Modelle und Muster getreuer und damit künstlerisch einwandfrei nachzuahmen und auch gutes Neues zu schaffen: namentlich die Tiere von dem Meißener Bildhauer Walther und ein sehr ansprechendes bürgerliches Service nach Entwurf von Richard Riemerschmid verdienten Anerkennung. Auch von van de Velde ist ein neues Service vorhanden. Die Nymphenburger Manufaktur hat ein paar vorzügliche Figuren nach Entwurf von Adalbert Niemeyer ausgestellt. Eine großartige keramische Leistung ist der Wintergarten von Villeroy & Boch-Dresden und Mettlach nach Entwurf von Max Hans Kühne: die vordere Halle ist ganz aus Glas, dahinter aber zieht sich ein Gang, dessen Säulen, Wände, Brunnen usw. vollständig aus glasierten farbigen Fliesen und Kacheln hergestellt sind. Vasen und andere dekorative Erzeugnisse der Keramik, auch ein Gemälde von Pechstein, vervollständigen das imposante Bild keramischen Schaffens. Auf dem Gebiete der Mosaikmalerei stehen Puhl und Wagner-Rixdorf obenan. Ausgezeichnete stilgerechte Entwürfe für Mosaikmalerei wie für Glasgemälde hat Otto Gußmann-Dresden geliefert. Auch die Künstler Wilhelm Kreis, Fritz Schumacher, Erich Kleinhempel, Rößler, Goller, Guhr, Schumacher-Dresden, K. v. Heider und Pankok-Stuttgart, J. Diez, Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Joseph Wackerle-München sowie Marzloff in Straßburg haben sich durch künstlerisch hervorragende und materialgerechte Entwürfe teils für Porzellanfiguren, teils für Fliesen und Glasgemälde ausgezeichnet. Ringel d'Illzach-Straßburg hat sich Verdienste erworben durch die Wiederbelebung antiker Glastechnik. Daß auch technisch auf dem Gebiete der Kunstverglasung Vorzügliches geleistet wird, bezeugen die Glasgemälde der Firmen Braunagel & Camissar-Straßburg, Gebr. Liebert-Dresden, Bruno Urban-Dresden, Fischer-Dresden, Saile-Stuttgart. Ferner nennen wir als Aussteller von schönen Kristallgläsern: B. v. Poschinger-Oberzwieselau, Christian & Sohn-Meisental, Schneckendorf-München, die Rheinischen Glashüttenwerke A.-G.-Köln a. Rh., von Baukeramik Carl Teichert-Meißen, von Kaminen und farbig glasierten Fliesen: Ernst Teichert-Meißen und die Sächsische Ofenfabrik vormals E. Teichert-Meißen, von Mosaikplatten: Kauffmann-Niedersedlitz, von Mosaikfliesen: die Sinziger Mosaikwaren- und Tonplattenfabrik-Sinzig, von Gefäßen und keramischer Innendekoration: R. Mutz-Berlin. Richard Mutz-Berlin ist der Schüler und Sohn von Hermann Mutz-Altona, der im Altonaer Laden auserlesene Proben seiner feuersteinharten Steinzeuge mit geflossenen Scharffeuerglasuren vorführt. In wirksamem Aufbau führen auch die Vereinigten Westerwälder keramischen Fabriken zu Höhr-Grenzhausen (Hessen-Nassau) ihre künstlerischen Gefäße in Steinzeug vor (Entwürfe von Behrens, Riemerschmid, van de Velde und anderen). Endlich mögen noch die vortrefflichen dekorativen Gefäße aus Irdenware und Steingut von Elisabeth Schmidt-Pecht in Konstanz erwähnt sein.

Auch eine vollständige Töpferei im Betrieb ist in der Abteilung Kunstindustrie aufgestellt. Die Dresdener Bildhauer Rudolf Gerbert und Kurt Feuerriegel arbeiten auf der Töpferscheibe und schmücken die Geräte durch Auflegen von plastischen Ornamenten. Das sächsische Töpfergewerbe liegt tief darnieder und fertigt nur die gewöhnlichste Gebrauchsware. Die Werkstätte soll daher ein weiteres Verständnis für volkstümliche Kunstweise herbeiführen, und namentlich dem sächsischen Töpfergewerbe Anregungen in diesem Sinne geben. Der Reiz der Handarbeit tritt an den hübschen Gegenständen, die hier vor den Augen der Beschauer entstehen, klar hervor. Es wäre ein schöner Erfolg, wenn die Technik des freien Auflegens der Ornamente durch die Ausstellung wieder mehr in Aufnahme käme.

METALLKUNST

Auf dem Gebiete des *Metalls* sind zunächst einige kunsthandwerkliche Einzelerzeugnisse zu erwähnen, vor allem der ganz einzigartige Tafelaufsatz für den Rat zu Dresden von *Karl Groß*, ausgeführt von Hermann Ehrenlechner-Dresden. Er ist in Silber in getriebener Arbeit hergestellt, mit sächsischen Halbedelsteinen und Perlen geschmückt; die zwölf ausladenden Arme tragen senkrecht stehende Fruchtkapseln, die sich öffnen lassen, so daß dann in Elfenbein geschnitzte allegorische Figuren zum Vorschein kommen. Das Ganze ist ein prächtiges Werk neuer Form, in dem sich die schöpferische Kraft von Karl Groß überzeugend bekundet. Der Stadt Dresden gehört weiter: ein sehr schönes Prunktintenfaß der Stadt Dresden in Gold getrieben mit Elfenbein und Edelsteinen, entworfen vom Architekten Max Hans Kühne, ausgeführt vom Hofjuwelier Mau-Dresden; sodann das goldene Buch der Stadt Dresden, eine vorzügliche

Leistung von Otto Gußmann, ein silbernes Tintenfaß, entworfen von Erich Kleinhempel und eine charaktervolle Wahlurne, entworfen von Professor Fritz Schumacher (Figuren von Bildhauer Richard König) ausgeführt von den Bronzegießern Pirner und Franz-Dresden. Ausgezeichnete Geräte in Metall — nach Entwurf und Ausführung — sind dann vor allem aus München gekommen, das in diesen Arbeiten noch immer den ersten Rang einnimmt. Sowohl in dem katholischen Kirchenraum, wie in dem Ladenraum der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk (Professor Krüger) stehen die Beweise hierfür. Ein ausgezeichnetes Stück ist der Tafelaufsatz des 11. bayrischen Infantrieregiments von Theodor von Gosen, der auch sonst viel Gutes in Bronzen (Herkomerpreis u. a.) aufzuweisen hat. Ferner verdienen hervorgehoben zu werden die Künstler Max Dasio, Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Bildhauer Römer (Medaillen u. a.) sowie G. Hitl-München-Schrobenhausen (Prägung von Medaillen), Architekt Richard Berndl und Kunstschlosserei R. Kirsch (Schmiedearbeiten), weiter Bildhauer Gottlob Wilhelm sowie die Kunstwerkstätten Steinicken & Lohr und J. Winhart & Co. (getriebene Gefäße in Kupfer und Messing), Bronzegießer und Ziseleur Cosmas Leyser (Bronzeschalen u. a. nach Entwurf von Ernst Pfeifer), Erzgießer und Ziseleur Brandstetter (Bronzeguß der Gosenschen Entwürfe). Von den Künstlern der übrigen Kunststädte sind vor allem noch Bernhard Pankok (Metallarbeiten), Max Haustein und Rochga-Stuttgart (Silberarbeiten) sowie Albin Müller-Magdeburg (Eisenkunstguß) zu nennen.

Mit einer umfänglichen Ausstellung ihrer Erzeugnisse in Schmucksachen ist die Stadt *Pforzheim* vertreten. Die Pforzheimer Gold- und Silberwarenindustrie beschäftigt jetzt in mehr als 1000 Betrieben mehr als 26000 Personen mit einem jährlichen Umsatz von mehr als 120 Millionen Mark und versorgt die ganze Welt mit ihren Schmucksachen. An der Sonderausstellung, die der um die Förderung der künstlerischen Bestrebungen seiner Mitglieder wohlverdiente Pforzheimer Kunstgewerbeverein veranstaltet hat, haben sich 38 Firmen mit Auslage ihrer Erzeugnisse in Gold (19), Silber und Stahl (8) und Doublé (11) beteiligt. Durchweg ist nur die marktgängige Ware ausgestellt, nicht besonders für die Ausstellung angefertigter Schmuck. Man kennt sie aus den Auslagen sämtlicher Goldschmiede und Juweliere; denn auch für Deutschland ist ja Pforzheim neben Schwäbisch-Gmünd die Hauptlieferantin. Über den besseren Durchschnitt erheben sich — man kann darin nur dem Urteil der Preisrichter zustimmen — die Arbeiten der Firmen D. F. Weber und Weber & Co. (Juwelierarbeiten), Theodor Fahrner (Gold- und Silberschmuck), Albert Artopeus (Similischmuck und Rivièreketten) und Wilhelm Stöffler, der Preisrichter war (Stockgriffe, Kämme u. a.). Eine kleinere Sonderausstellung hat auch die Edelmetallindustrie von *Schwäbisch-Gmünd* veranstaltet, die durch zwölf Firmen vertreten ist. Hier ragen besonders Erhardt & Söhne (Metallintarsien) und Gebr. Deyhle (Silbergerät) hervor.

Vertreten diese beiden Gruppen die Kunstindustrie, so sind auch auf dem Gebiete des Kunsthandwerks, des künstlerischen Einzelerzeugnisses noch verschiedene gute Leistungen hervorzuheben: so die Schmucksachen und sonstigen Goldschmiedearbeiten von J. Th. Heinze (ausgeführt nach eigenen Entwürfen) und Ehrenlechner-Dresden, Karl Rothmüller-München, Harrach-München, Leopold Eberth-München (nach vortrefflichen Entwürfen von Max Pfeiffer), auch das Silbergerät von Koch & Bergfeld-Bremen (entworfen vom Bildhauer Hugo Leven), Th. Müller-Weimar (Schmucksachen und silberne Geräte nach Entwürfen von Henry van de Velde), Peter Bruckmann Söhne-Heilbronn nach vortrefflichen Entwürfen von Paul Haustein-Stuttgart und Emil Lettré-Berlin (getriebene silberne Ziergeräte nach eigenem Entwurf).

Besonders schöne Stücke modernen Stils findet man in Beleuchtungskörpern für elektrisches Licht. Zwei Prachtstücke in geschliffenem Glas und Messing von K. M. Seifert & Co.-Dresden hängen in der Diele von Max Hans Kühne im sächsischen Hause, und zwei nicht minder glänzende Erzeugnisse derselben Fabrik nach Entwurf des Architekten Richard Müller in dem Dresdener Laden.

Eine größere Ausstellung ihrer vortrefflichen Eisenkunstgußarbeiten nach modernen Entwürfen hat sodann das Fürstlich Stollbergsche Hüttenamt Ilsenburg veranstaltet; und Wilhelm Mayer-Stuttgart zeigt zahlreiche trefflich ausgeführte Medaillen und Plaketten. Sehr gute Metallarbeiten finden sich schließlich auch in der Abteilung Industrielle Vorbilder. Diese Abteilung, die Professor Karl Groß leitet, bezweckt an Beispielen zu zeigen: Die Schönheit des soliden Materials, die Schönheit der gediegenen Arbeit und die Schönheit der reinen Zweckformen. »Man beachte,« so heißt es in der Erläuterung hierzu, »daß nicht erst Verzierungen einen Gegenstand schön machen, sondern daß bereits rein technische Leistungen, sofern sie obigen Gesichtspunkten nachkommen, eine Fülle geschmackvoller Schönheit aufweisen.« Man findet da z. B. Automobile, Rennboote, Messer und chirurgische Instrumente, Uhren (besonders hervorragend: A. Lange & Söhne-Glashütte), Näh- und Schreibmaschinen (Seidel & Naumann-Dresden), Elektromotoren und Maschinen für Buchgewerbe (K. Krause, Rockstroh & Schneider-Leipzig), sowie vorbildliche Schiffslaternen (F. A. Schultze-Berlin).

Als etwas Eigenartiges von besonderer Schönheit müssen hier noch die Perlenmosaikarbeiten von Klara Paster und Maria Sturm-München hervorgehoben werden. Farbige kleine Perlen sind hier mit wirklich feinem Geschmack zu gefälligen Schmuckstücken verarbeitet. Die Bearbeitung der Edelsteine endlich führt die Sächsische Achatindustrie Dresden-Briesnitz im Betrieb mit Elektromotoren vor. Man sieht da, wie die Halbedelsteine des Müglitztales bei Dresden — Achate und Amethyste — zu allerhand Kunst-, Schmuck- und Gebrauchsgegenständen verarbeitet werden.

TEXTILKUNST

Wir kommen schließlich noch zur *Textilkunst*. Die Künstler, denen wir hier als Entwerfenden be-

gegnen, sind großenteils die schon erwähnten, wie Behrens, Kreis, Gußmann, Guhr, Kleinhempel, Pankok, Haustein, Rochga, Nigg-Magdeburg, Julius Diez und Olaf Lang-München usw. Besonders zu nennen ist noch Oskar Häbler-Dresden. Auch kommen hier, namentlich für Stickerei auch eine ganze Reihe von Künstlerinnen in Betracht, so Frau Professor Lilli Behrens-Düsseldorf, Frau Oberstleutnant Hottenroth, Gertrud Lorenz und Gertrud Münchmayer-Dresden, Anna Petersen-Behrendorf in Schlesien, Frau Steiner-Barmen, Frau Winkler und Frau Else Wislicenus-Berlin, nicht minder Margarete von Brauchitsch-München, Frau Professor Peters-Königsberg, und als Ausführende haben vorzügliche technische Leistungen aufzuweisen: für kirchliche Stickereien Fräulein Elisabeth Flegel-Dresden und Frau Tina Frauberger-Düsseldorf, die sich schon als Verfasserin eines Buches über Spitzen einen guten Namen gemacht hat; dann Fräulein Armgard Angermann, die Otto Gußmanns Entwürfe mit Verständnis und künstlerischem Empfinden ausführt, Gertrud und Marie Peters-Königsberg. Auch die Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk-München sind hier als Aussteller trefflicher Stickereien und Applikationsarbeiten nach Entwürfen ihrer Künstler zu nennen.

Unter den industriellen Ausstellern stehen die aus Plauen i. V. obenan. J. und B. Wolf haben prachtvolle Fensterausstattungen in Handstickerei, Filet- und Klöppelspitzen, sowie in Bandarbeit und Handstickerei in Tüll ausgestellt (Entwurf von Walter Arzt), auch einen Türvorhang in gelbem Moiree mit Handstickerei (Entwurf von Oskar Häbler-Dresden); eine reichhaltige Gesamtausstellung von Fensterbehängen, Maschinenspitzen, Applikationsstickereien in Maschinentambour- und Bandarbeit hat der Kunstgewerbeverein zu Plauen i. V. veranstaltet, der damit erneut die große Leistungsfähigkeit seiner Mitglieder und der Plauenschen Künstler bekundet. Die kunstvollen Stores in Spitzentechnik im Empfangszimmer von Peter Behrens sind ebenfalls Plauensches Fabrikat, von Gebr. Tegeler. Ein Prachtstück ist sodann die Robe in reicher Handcrochetstickerei auf feinstem Brüsseler Tüll mit Spitzen und Blumen in Reliefstickerei; dieses kostbare Werk von Walther Poppitz-Plauen i. V. wurde von der Königin von Sachsen für die Prinzessin Maria Annunziata von Bourbon angekauft. Prachtvolle Damenkleider sieht man auch in der Ausstellung des Frauenvereins Idun, der unter der Leitung der Prinzessin Beatrice von Sachsen-Koburg steht; die Entwürfe stammen teils von dieser selbst, teils von der Kronprinzessin Marie von Rumänien und der Erbprinzessin zu Hohenlohe-Langenburg.

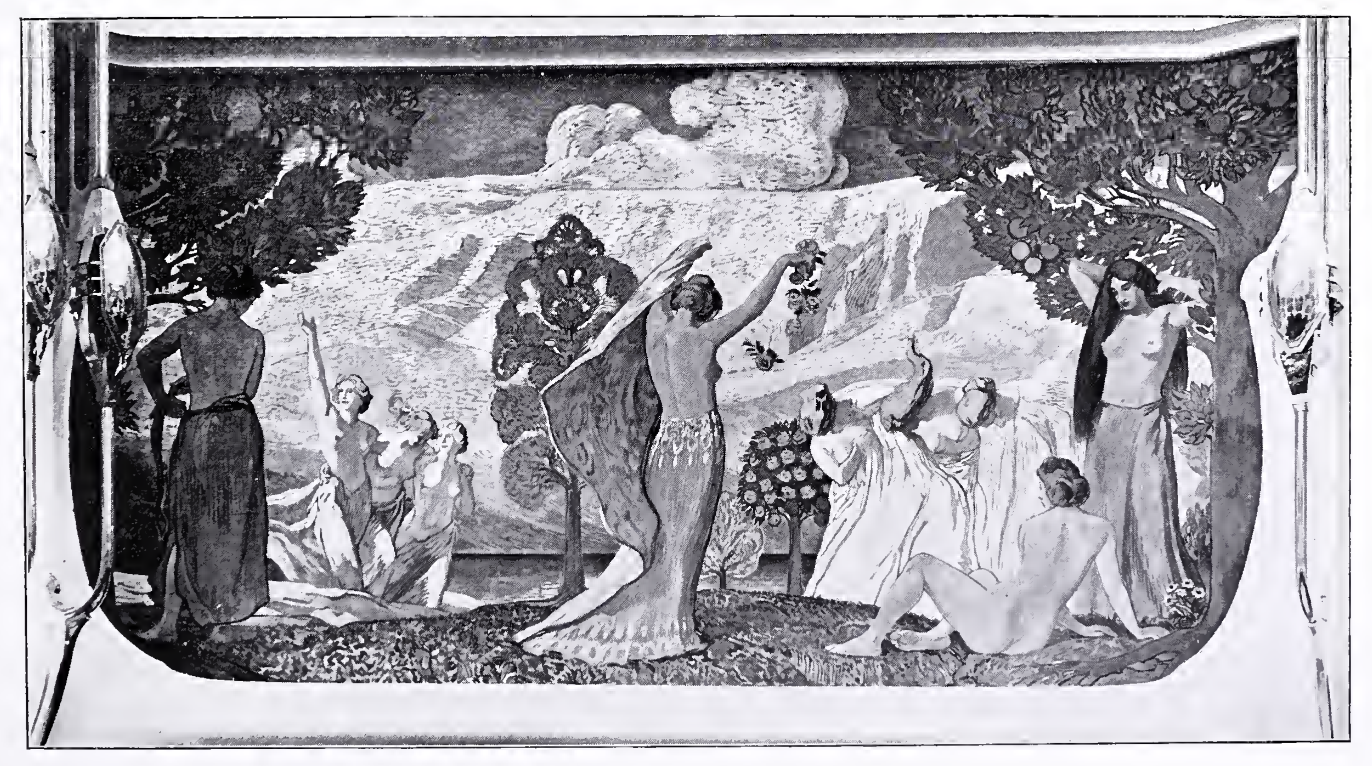
Ein sehr eigenartiges unter diesen Kleidern beruht auf dem künstlerisch verarbeiteten Motiv des Spinnennetzes. Einen ganzen Verkaufsraum für individuelle Frauenkleidung (Reformtracht), der manches Interessante enthält, hat die Freie Vereinigung für Verbesserung der Frauenkleidung (Fräulein Ella Law-Dresden) ausgestellt. Weiter sind zu rühmen die Damast- und Jacquardgedecke von Richter und Goldberg-Großschönau, die Tischdecken und die Wandbespannstoffe von Hugo Rudolph-Walddorf i. S. Stilgerechte Wandbespannstoffe nach künstlerischen Entwürfen sind überhaupt vielfach zu sehen, so von Wilhelm Vogel Möbelstoffweberei Chemnitz (auch Teppiche und Dekorationsstoffe), von Johannes Teichmann-Dresden (nach Kreis, Gußmann, Groß, Häbler) und von der Patentspinnerei Altdamm bei Stettin Zellulose-Wandbespannung. Überaus stattlich führen die Vereinigten Glanzstoffabriken in Elberfeld ihre vielseitigen Erzeugnisse aus Glanzstoff (= Kunstseide), Glanzstickseide (Satin) und Roßhaar-Imitat (Sirius) vor und auch die Hagener Textilindustrie Hagen bringt ihre ansprechenden bedruckten Kattune sehr wirksam zur Geltung. Mit technisch lobenswerten Spitzen und Posamenten aus solchem Glanzstoff und aus Leinen ist A. L. Fritzsch-Annaberg vertreten. Gut ausgeführte Türvorhänge in Tapisseriestoff (in Ehmckes Bücherzimmer nach Entwurf von Klara Möller-Koburg) stammen von Gustav Kottmannn-Krefeld. Teppiche sind zahlreich und in vortrefflicher Ausführung vorhanden, so die von der Sächsischen Kunstweberei Claviez A.-G.-Adorf i. V. (die auch zahlreiche echtfarbige Stoffe aus Holzfasergespinst, Xylolin und anderes ausstellt), ferner handgeknüpfte Smyrnateppiche und maschinengewebte Chenilleteppiche von den Vereinigten Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G.-Berlin, gute Erzeugnisse der Krefelder Teppichfabrik A.-G. im Musiksaal von Peter Behrens, von den Wurzener Teppich- und Veloursfabriken im Wohnraum von Fritz Schumacher und von Marie Lübcke (Wandteppich in der Bremer Diele mit Motiven aus der Geschichte Bremens nach Entwurf von Leonhard Gunkel). Die sämtlichen, dem Raume trefflich angepaßten Möbelbezüge in derselben Diele sind nach Entwürfen von Margarete Funcke-Bremen teils von Elisabeth Lindemann in der Museumsweberei Meldorf, teils von der Künstlerin selbst ausgeführt. Den künstlerisch hervorragenden Teppich »Die Findung des Moses« in der Königsberger Diele hat Otto Ewel-Dresden entworfen. Schließlich sind noch zu nennen wegen ihrer trefflichen Erzeugnisse: Eckardt & Sohn-Chemnitz (besonders Tisch- und Divandecken, Vorhänge, Möbelstoffe usw.), die Paulinenstiftung für weiblichen Hausfleiß zu Weimar (besonders Handwebereien, Fächer in Handstickerei und Malerei auf Crêpe), F. Witzleben, kgl. Hoflieferant-Leipzig (hervorragend schöne kunstvolle Pelzwaren) und Heinrich Pfannstiel-Weimar. Die vorzüglichen frei modellierten oder fertig gebeizten Lederarbeiten des letztgenannten bilden einen Teil der Gesamtausstellung des Kunstgewerbevereins zu Weimar, deren geschmackvolle Anordnung von Henry van de Velde herrührt. Porzellane und Bürgeler Töpfereien, Silberwaren, Beleuchtungskörper, Metallarbeiten und anderes zeigen vielfach den Einfluß van de Veldes, teils mit gutem, teils mit weniger gutem Erfolg.

Sehr zahlreich sind endlich die modernen *Spielwaren* vertreten. Den ersten Anstoß zu der Änderung der Spielsachen im pädagogisch-künstlerischen Sinne haben die Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst gegeben; sie haben aber bald zahlreiche Nachfolge

gefunden. Der Hauptgrundsatz ist, den kleinsten Kindern nicht möglichst naturgetreue Tiere usw. mit echten Fellen usw. in die Hand zu geben, sondern die tierischen Gestalten, auch Lokomotiven und ähnliches zu stilisieren, nur in ihren wesentlichen kräftig betonten Formen wiederzugeben. Ob es gerade richtig ist, immer eckige Umrisse zu wählen, mag man bezweifeln, jedenfalls ist der Grundsatz richtig und vielfach ausgezeichnet in die Tat umgesetzt. Anderseits gehen die Bestrebungen dahin, für Städte und Dörfer in Holz die Formen der heimatlichen Bauweise möglichst getreu anzuwenden. Hier hat namentlich der Ausschuß für heimatliche Bauweise in Sachsen und Thüringen (Verein Heimatschutz) ganz reizende Entwürfe geliefert, die in Grünhainichen ausgeführt wurden.

SCHLUSS

Wir sind am Schlusse unseres Überblickes und müssen nur bedauern, daß wir so vieles Gute nicht einmal erwähnen konnten. Auch auf die prachtvolle kunstgeschichtliche Ausstellung können wir hier nicht eingehen. Sicher ist, daß die Dresdener Ausstellung einen ganz außerordentlichen Erfolg des neuen deutschen Kunstgewerbes bedeutet. Was seit dem Jahre 1897, da die neuen Bestrebungen, ebenfalls in Dresden, zum erstenmal schüchtern zutage traten, in rüstigem Streben mit frischer Begeisterung geschaffen worden ist, das tritt hier in gesammelter Kraft und mächtig erstarkt vor die Augen ganz Deutschlands. Ja ganz Deutschlands, denn die Ausstellung ist überaus stark besucht; fast täglich kommen ganze Kunstgewerbe-, Gewerbe- und Handwerkervereine von überall her zum Besuche der Ausstellung, auch Handwerker und Arbeiter, die von den Behörden mit Unterstützungen nach Dresden zum Studium gesendet werden. Und so darf man sich trotz aller törichten Anfeindungen versprechen, daß die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung durch die nachdrückliche Betonung des Echten und Gediegenen, des Sachlichen und Einfachen, einen nachhaltigen Einfluß auf das gesamte deutsche Kunstgewerbe gewinnen werde. Ob künftige deutsche Kunstgewerbeausstellungen allein von Künstlern oder auch von Kunstindustriellen veranstaltet werden, ist eine Nebenfrage. Jedenfalls aber wird keine die bedeutenden Fortschritte auf dem Gebiete der Kunst auszustellen, die Dresden vermöge des vorwaltenden künstlerischen Einflusses wiederum aufzuweisen hat, außer acht lassen dürfen. Und auch für die Ausgestaltung der kunstgewerblichen Schulen gibt die Dresdener Ausstellung entscheidende Hinweise. Nicht der Papierentwurf wird herrschen, sondern die Lehrwerkstätte, mit dem Zeichnen muß die technische Ausführung Hand in Hand gehen. Auch in der letzten Frage endlich, nach dem Verhältnis von Kunstindustrie und Kunsthandwerk, gibt die Ausstellung klare Auskunft für die künftige Entwickelung. Die Maschine wird der Kunstindustrie und auch der künstlerischen Kultur in den weitesten Kreisen eine treue und zuverlässige Dienerin sein, wenn wir konstruktive und ornamentale Formen den Leistungen der Maschine anpassen und andererseits die Maschinen weit mehr differenzieren, als dies bisher geschehen ist. Hier ist noch ein weites Feld der Entwickelung gegeben. Das Kunsthandwerk aber, die Handarbeit im Dienste des Kunstgewerbes, wird konkurrenzfähig bleiben vor allem für das kunsthandwerkliche Einzelerzeugnis, woran wir höhere künstlerische Forderungen stellen, und wofür wir entsprechend höhere Preise bezahlen. So glauben wir, daß die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 nach allen Richtungen ihre Aufgaben erfüllt hat.



Eines der Wandgemälde von Ludwig von Hofmann in der Museumshalle von Henry van de Velde-Weimar — links und rechts messingene Beleuchtungskörper von Henry van de Velde, ausgeführt von Hofkunstschlosser O. Bergner-Berka a. d. Ilm



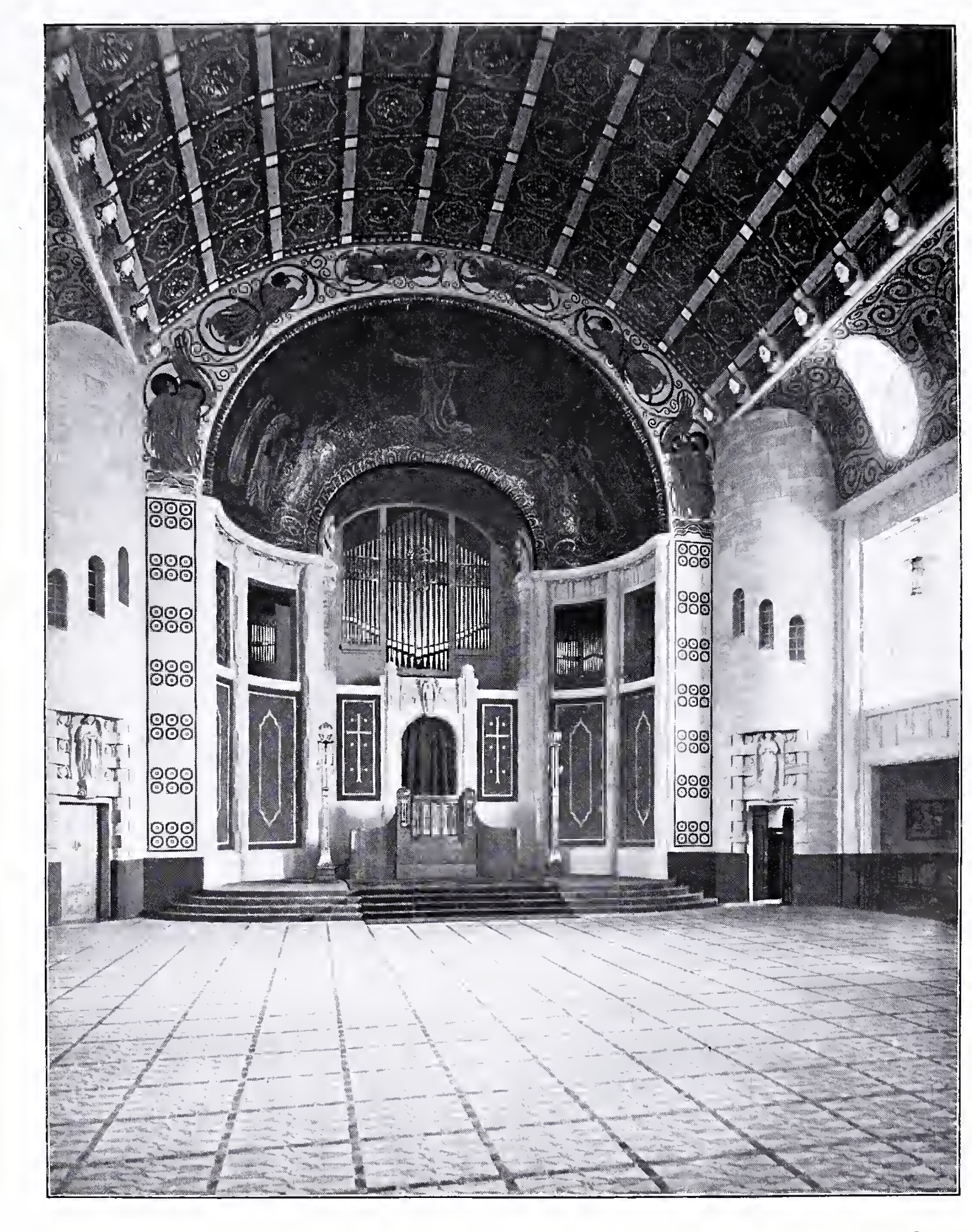
Porzellangalerie im Sächsischen Hause von Wilhelm Kreis — Porzellan der Kgl. sächs. Porzellan-Manufaktur zu Meißen, links auf dem Tische Riemerschmidsches Service — Deckengewölbe und Kamin modelliert und ausgeführt in farbigem Glanzstuck von Hoflieferant Peter Henseler-Dresden — Wandbespannungsstoff von Joh. Teichmann-Dresden — an der Rückwand Bildnis des Dr. Tadeo Braveo de Rivera von Goya (1746—1828)



Ausstellung der Leipziger Buchgewerbekünstler — Raumgestaltung vom Architekten Max Hans Kühne-Dresden — Übertürbild von Fritz Rentsch-Leipzig — Silberner Tafelaufsatz von Max Klinger-Leipzig — Ausgestellt Exlibris, Plakate, Anzeigen, Illustrationen, Titelzeichnungen usw.



Synagogenraum von Direktor Frauberger-Düsseldorf — Vertäfelung, Decke, Lesepult usw. aus goldgelbem Zypressenholz ausgeführt von Hermann Buyten und B. Ch. Koch-Düsseldorf, A. N. Schipperges Söhne-Kleinenbroich — Hebräische Schrift und Entwürfe für Beleuchtung und Stickereien von A. R. Hochreiter-Düsseldorf — Ewiges Licht entworfen und ausgeführt von Felix Horovitz-Frankfurt a. M. — Kronen für elektrisches Licht aus Holz von Theodor Coßmann, Aachen



Protestantischer Kirchenraum von Fritz Schumacher-Dresden — Mosaikbild des Chores von Otto Gußmann, ausgeführt von Puhl & Wagner-Rixdorf — Orgel ausgeführt von Gebr. Jehmlich-Dresden — Kanzel aus graugrünem Saalburger Marmor von den Saalburger Marmorwerken — Fußboden aus Mosaikplatten von Otto Kauffmann-Niedersedlitz — Malereien von Otto Gußmann



Blick in die Friedhofsanlage von Max Hans Kühne — rechts freistehendes Grabmal von Otto Gußmann — daneben Grabstele mit drei Köpfen in Relief vom Bildhauer Haustein-Berlin-Grunewald — rechts hinten Kapelle von Kühne



Heinrich Vogeler-Worpswede: Zimmer einer jungen Frau — Möbel in weißlackiertem Holz mit Schmucklinien in Gold und Rosenornamentik in Flachschnitzerei — blaue Vorhänge — Kamin in weißem Marmor und Messing — auf den beiden Toilettentischen Meißener Porzellan

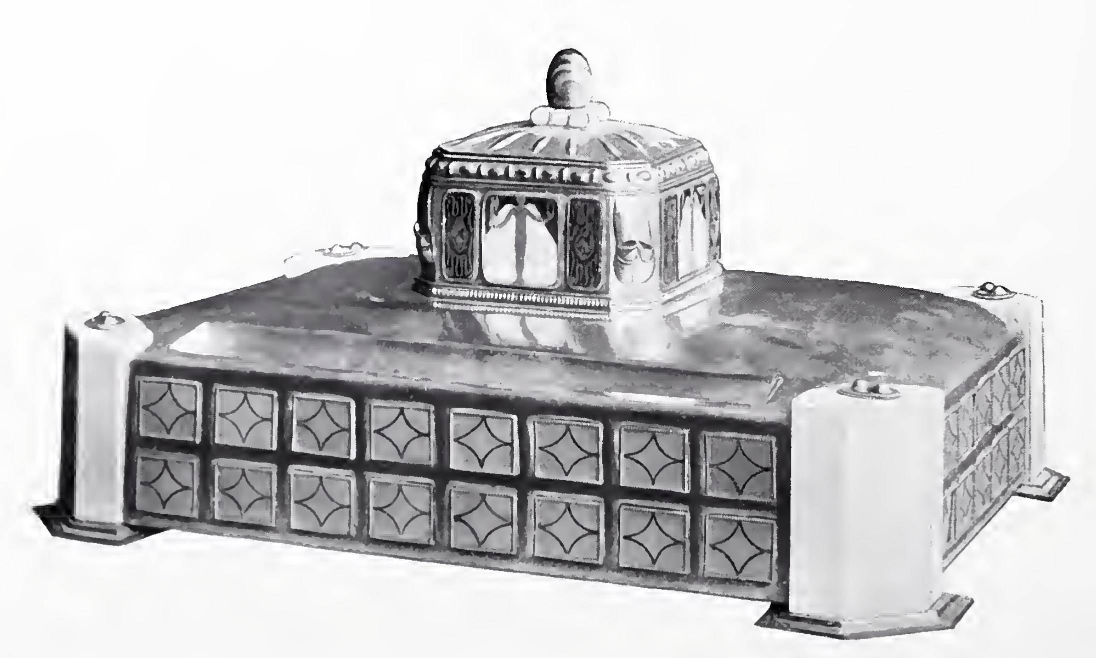


Rotunde mit Monumentalbrunnen im Sächsischen Hause von Wilhelm Kreis — Brunnensockel, Modell der Wasserspeier von Karl Groß, ausgeführt von Sparmann & Co.-Dresden — Fußboden und Wandbekleidung aus Steinholzmasse Sächsische Steinholzwerke Doloment-Dresden — Bronzestandbild David von August Hudler †-Dresden, gegossen von Pirner & Franz-Dresden — Büsten des Prinzregenten Luitpold von Bayern und des Geh. Baurats Licht-Leipzig von Georg Wrba-Berlin



Hof von Bruno Möhring-Berlin — Brunnen aus poliertem Granit mit getriebenem Metallaufsatz von Wilhelm Wölfel in Selb in Bayern (Granit) und Gustav Lind Nachf.-Berlin W. (Metall)

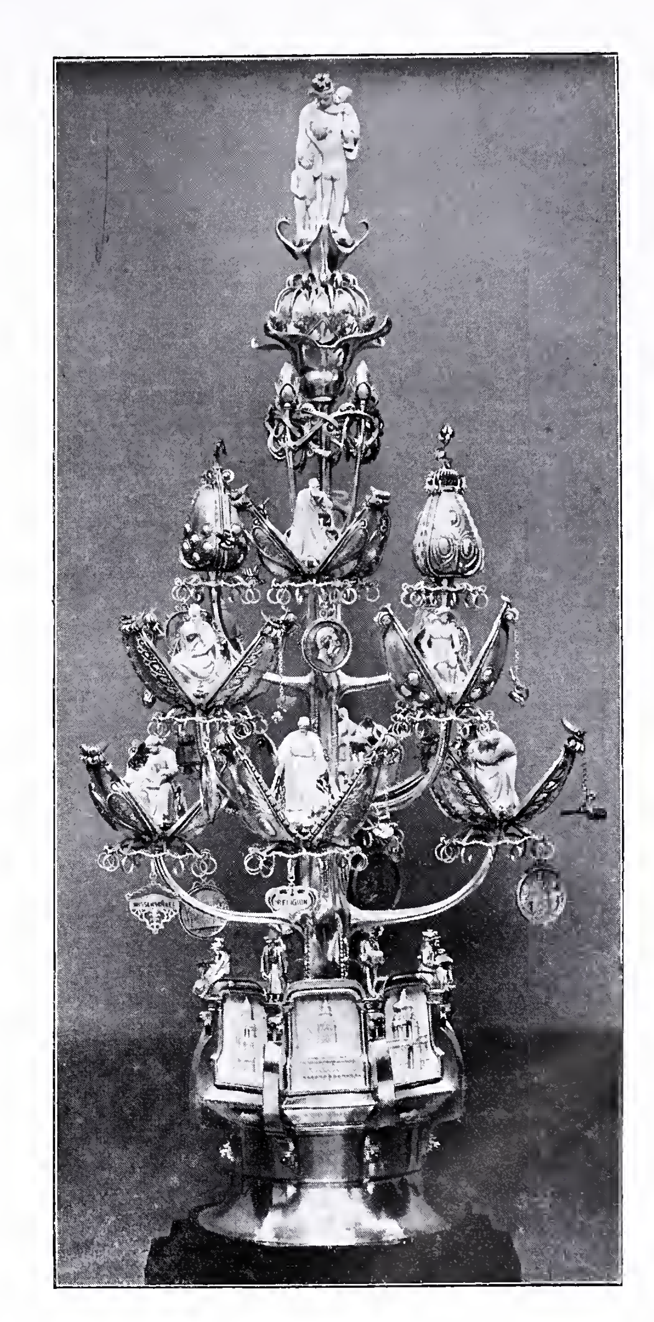
Speisezimmer in gewachstem Ulmenholz von Gertrud Kleinhempel-Dresden, ausgeführt von Theophil Müller, Werkstätten für deutschen Hausrat, Dresden — Fußboden in Steinholz (Sächs. Steinholzwerke Grühle & Weise-Dresden) — Ofen: Ernst Teichert-Meißen — Smyrna-Teppiche aus der Krefelder Teppichfabrik A.-G. Krefeld und aus den Wurzener Teppich- und Veloursfabriken, Wurzen



Prunktintenfaß des Stadtverordnetenkollegiums zu Dresden, entworfen von Erich Kleinhempel, ausgeführt von Richard Berger
Silber, Email und Elfenbein



Wohn- und Empfangszimmer in Mahagoni von Richard Riemerschmid, ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst (Maschinenmöbel)



Tafelaufsatz der Dr. Güntzschen Stiftung für die Stadt Dresden, entworfen von Prof. Karl Groß, ausgeführt von den Goldschmieden Ehrenlechner & Heinze-Dresden, Berger (jetzt in Berlin) — Elfenbeinfigürchen entworfen von August Hudler †, ausgeführt von Weißenfels, Gießarbeit von Pirner & Franz-Dresden



Bibliothek im Sächsischen Haus von Wilhelm Kreis — Decken, Wände und Möbel in Eschenholz ausgeführt vom Tischlermeister Hellwig-Meißen — Fußboden von den Sächsischen Steinholzwerken Doloment-Dresden — Kamin von den Stukkateuren Gielsdorf & Freudenberg-Dresden — Kronleuchter von C. R. Richter, Kronleuchterfabrik Dresden — Gemälde über dem Kamin: Die Vertreibung aus dem Paradiese von Franz Stuck-München



Wahlurne des Rates zu Dresden, entworfen von Fritz Schumacher — tragende Figuren von Richard König mit grünen Halbedelsteinen — Bronzeguß von Pirner & Franz-Dresden

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

AUS DEN REISEBERICHTEN DER VOM KÖNIGL. PREUSS. MINISTERIUM FÜR HANDEL UND GEWERBE 1904 NACH AMERIKA ENTSANDTEN KOMMISSARE

Die Weltausstellung in St. Louis erscheint uns heute in der Reihe einander schnell folgender bedeutsamer Ereignisse weit zurückliegend. Es ist erklärlich, daß das allgemeine Interesse für jene große Veranstaltung allmählich erlischt, aber jedes vertiefte fachliche Urteil über ihren Erfolg wird stets willkommen sein, um so mehr als man annehmen kann, daß es gegenwärtig objektiver und zutreffender ist, als zur Zeit der Ausstellung oder kurz nach dem Schluß derselben.

Durch die nunmehr veröffentlichten Berichte der vom preuß. Handelsminister im Jahre 1904 aus Anlaß der Weltausstellung nach Amerika entsandten Kommissare werden die Gedanken aller, welche an den Fortschritten und Leistungen deutschen Gewerbefleißes interessiert sind, wiederum zurückgelenkt auf die Arena jenes friedlichen Wettstreites der Völker.

Ein 480 Seiten umfassender Quartband[1]) enthält 14 Einzelberichte nebst ausführlichem Sachregister. Unter den in sieben Kapiteln nach fachlichen Gesichtspunkten gruppierten Berichten dürften an dieser Stelle die über »*Kunstgewerbliche Erziehung und Unterricht*«, »*Textilindustrie*« und »*Keramik*« vorwiegend von Interesse sein.

In seinem der ersten dieser Gruppen zugeteilten Berichte zieht Landesgewerberat *Dr. ing. Muthesius* in eingehender Darlegung zunächst einen Vergleich zwischen dem außerdeutschen und deutschen Kunstgewerbe auf der Ausstellung. — Das *amerikanische Kunstgewerbe* war unvollständig vertreten. Selbst das, was der bekannte Kunstgewerbler Tiffany an schönen Glasgefäßen bot, war in weit größerer Mannigfaltigkeit in seinem New Yorker Geschäftshause zu besichtigen. Auch die an sich hervorragende amerikanische Buchkunst hatte, im Gegensatz zur Keramik, nur wenige hervorragende Leistungen aufzuweisen. In der Kunst*industrie* waren Silbergeräte, freilich in Nachahmung französischer und englischer Vorbilder, bemerkenswert, ferner Teller, Gläser und Tafelaufsätze aus geschliffenem Glase.

Frankreichs kunstgewerbliche Erzeugnisse bewegten sich in den dort üblichen historischen Stilen und wiesen keine Fortschritte gegen das Jahr 1900 auf. Eine Ausnahme machte die Metallkunst, namentlich Bronzeindustrie. Figürliche Kleinplastik und ziselierter Möbelbeschlag zeigten hervorragende Proben, sowohl hinsichtlich der Ausführung als auch des Geschmackes. Neuartige kunstgewerbliche Formen, die vorbildlich hätten wirken können, waren nicht wahrzunehmen. Künstlerisch hervorragend waren der Edelmetallschmuck und die Arbeiten der Staatsmanufaktur von Sèvres. — *Englands* Ausstellung gewährte keinen Eindruck von dem kunstgewerblichen Schaffen dieses Landes. — Die *österreichische* Abteilung war in kunstgewerblicher Hinsicht unvollkommen. Die Exportindustrie war durch billige Phantasieartikel gut vertreten und die gebogenen Möbel in durch Künstlerhand verfeinerten Formen. Die Räume des österreichischen Hauses waren fein abgestimmt und mit vielem Geschmack ausgestattet. — Die Ausstellung *Belgiens* war unbedeutend und die *italienische* Abteilung war in künstlerischer Hinsicht geringwertig; hauptsächlich waren geschnitzte Möbel und Genreplastik in Marmor und Terrakotta in endloser Reihe zu sehen.

Japan und *Deutschland* waren nach übereinstimmendem Urteil der Berichterstatter auf der Ausstellung am vorteilhaftesten vertreten. Japans Abteilung zeigte eine scharfe Trennung von Kunstgewerbe und Kunstindustrie. Es hat sich in der Ausführung seiner Arbeiten europäischem Geschmack anzupassen gewußt. Die Emailleindustrie war teilweise zu bunt und überladen. Hoch entwickelt in der Feinheit der technischen Behandlung und Naturbeobachtung wurde vielfach eine wahrhaft künstlerische Wirkung nicht erreicht.

Interessant war, nach dem Bericht von Dr. Muthesius, der Japan durch mehrjährigen Aufenthalt kennen gelernt hat, der Wandel in der Behandlung der Wohnräume und Wohnungsausstattung Japans. Mit der Einführung europäischer Sitten und Kleidung haben sich auch europäische Bedürfnisse geltend gemacht, denen das alte japanische Zimmer dauernd nicht genügen konnte. Das Sitzen auf den Fußbodenmatten wurde aufgegeben. Das Zimmer umziehen nun mit dicken Strohmatten belegte Bänke zum Sitzen und Liegen. Das Mobiliar wurde dem europäischen (englischen) ähnlich, das von Europa bezogen, aber auch von japanischen Tischlern nachgeahmt wurde. Diesen modernen Forderungen entsprach eine Anzahl in Form und Farbe harmonischer Innenräume und sehr geschickt hergestellter Zimmereinrichtungen, die von neuem bezeugten, daß »dem japanischen Volke ein fast unerschöpfliches Kunstvermögen innewohnt, das vor den verwickeltsten Aufgaben nicht versagt«. Die Japaner regten nicht nur die Kauflust der Besucher an, sondern sie suchten auch namentlich die Achtung vor ihrer Leistungsfähigkeit zu steigern. Der Markt Japans in Amerika wird zweifellos, besonders in *feinsten* Kunstgewerbeerzeugnissen, bedeutend erweitert werden, denn Japan findet bei den Amerikanern große Sympathie.

Die erfolgreichen Bestrebungen zur Förderung des Kunstgewerbes in Deutschland geben der deutschen Abteilung ein neues, charakteristisches Gepräge. Deutschland zeigte, daß es auf allen Gebieten einer jugendfrischen Kunst sich einen Platz auf dem Weltmarkte erkämpfen will. Diese Tatsache wirkte ebenso eindringlich auf die Besucher, besonders auf die Amerikaner, wie die gesamte nach künstlerischen Gesichtspunkten angeordnete Ausstellung.

Trotz der Verschiedenartigkeit in der künstlerischen Erfassung der Aufgaben ließen die Ausstellungsgegenstände in mancher Hinsicht gemeinsame Grunderscheinungen erkennen: Einfachheit in Mobiliar und Raumausstattung ohne den ornamentalen Schmuck der bekannten historischen Kunststile, harmonische Raumgestaltung. Bei den Möbeln kamen Schönheit und Eigenart des Materials in verschiedenen Behandlungsweisen zu schönster Geltung. An Stelle von Reliefschnitzereien gab es farbige Einlagen in großer Abwechselung unter Verwendung von Metallen, Steinen, Elfenbein usw. *Die vorzügliche Ausführung der Ausstellungsgegenstände im Verein mit der Art ihrer Vorführung haben der Ausstellung den glänzenden Erfolg gebracht.*

1) Erschienen bei W. Moeser, Hofbuchdruckerei; Berlin 1906.

Nachdem man erkannt hat, was Deutschland zu leisten vermag, wird es ihm auch an Absatz, speziell in Amerika künftig nicht mangeln. Das wird Deutschland um so leichter fallen, als das amerikanische Kunstgewerbe noch wenig entwickelt ist.

Das *amerikanische Mobiliar* (mission style) ist einfach, wenn auch abwechselungsvoll, und größtenteils maschinenmäßig hergestellt. Die vorhandenen Nachahmungen französischer Möbel, meistens minderwertige Empiremöbel und in Amerika mit »colonial« bezeichnet, sind schwerfällig und kostspielig. Die amerikanischen Sitzmöbel bieten in ihrer besonderen Art z. B. Sitz, Lehne in Polsterung und Verstellbarkeit mancherlei, das wir uns mit Vorteil zu eigen machen können. Das künstlerisch ornamentale Glas ist in Amerika zu großer Bedeutung gelangt. Irisierende und Opaleszentgläser haben zum Teil neue Techniken hervorgerufen, die in Tiffanys New Yorker Werkstätten für Glas und Metallarbeiten gepflegt werden. In der Buchkunst leistet Amerika Hervorragendes. Die tüchtigsten künstlerischen Kräfte widmen sich der Illustration, auf welchem Gebiete vorzügliches geleistet wird. In der Frauenkleidung zeigt sich ein feiner, aber mehr individueller Geschmack als in Frankreich.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß in Amerika, in dem die realen Interessen bekanntlich die vorherrschenden sind, alle Anstrengungen gemacht werden, um auch der Kunst die rechte Pflege angedeihen zu lassen. Wenn die Bemühungen auf diesem Gebiete bisher nicht alle erfolgreich gewesen sind, so ist es hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, daß die Bestrebungen noch verhältnismäßig neu sind.

Der *Zeichenunterricht* findet schon eingehende Pflege, er beginnt auf einer viel früheren Unterrichtsstufe als in unseren Schulen. Schon im Kindergarten wird neben anderen Handfertigkeiten Zeichnen und Modellieren geübt. Das Kind arbeitet von vornherein mit allen künstlerischen Hilfsmitteln, Stift, Feder, Pinsel und Farben. Blumen und Pflanzen dienen als Vorbilder, die zum Teil ohne Vorzeichnung farbig dargestellt werden. Auch mit dem figürlichen Zeichnen wird frühzeitig begonnen. Auf das Gedächtniszeichnen wird großer Wert gelegt. Entwerfen unter Zugrundelegung von Pflanzenformen zur Verwendung für die verschiedensten Handfertigkeitsarbeiten der Knaben und Mädchen nimmt einen großen Raum im Zeichenunterricht ein. — Für geeignete Ausbildung von Zeichenlehrern und Zeichenlehrerinnen wird ebenso, wie für eine zweckmäßige Inspektion des Zeichenunterrichts gesorgt. Die Ergebnisse des Zeichenunterrichts, so vorzüglich die Leistungen der Kinder in diesem Unterrichtsfach im allgemeinen sind, entsprechen auf der Oberstufe vielfach nicht den Erwartungen. Die Übung im scharfen Beobachten und genauen Darstellen wird im Unterricht versäumt.

Der *Handfertigkeits*unterricht hat in Amerika allgemeine Anerkennung und infolgedessen eine Verbreitung und Förderung gefunden, wie kaum irgendwo. Seine Aufgabe ist bekannt. Er wird nicht nur in Klassen der Volks- und Mittelschulen betrieben, sondern auch in aufs vollendetste eingerichteten Werkstätten für Holz- und Metallarbeiten geübt.

Im Vergleich zum technischen Unterricht befindet sich der *kunstgewerbliche* im Rückstande. Man muß sich um so mehr darüber wundern, als der Zeichenunterricht in den Volksschulen weitgehender Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Die amerikanische *Kunstgewerbeschule* trägt den Charakter einer Kunstschule mit angegliederten kunstgewerblichen Klassen, in denen zum Teil eine veraltete Lehrweise aufrecht erhalten wird. Demnach muß man zugestehen, daß im ornamentalen sowohl als auch im figürlichen Zeichnen und Malen in flotter Manier, im Akt sogar mit großer Vollendung gearbeitet wird. Es wird viel nach der Natur gezeichnet und gemalt. Werkstätten sind in Kunstgewerbeschulen nur wenige vorhanden, so für Keramik, Treiben, Ziselieren und Schnitzen. Ein viel und erfolgreich gepflegter Unterrichtsgegenstand ist die Buchillustration. Es werden äußerst geschickte Illustratoren herangebildet, die in Federzeichnungen zum Teil Außergewöhnliches leisten.

Das *weibliche* Element ist in den Kunstschulen nicht nur unter den Schülern, sondern auch unter den Lehrkräften vorherrschend. Damen unterrichten nicht nur in Klassen, die ausschließlich von Schülerinnen besucht werden, sondern sie werden auch als Leiterinnen angestellt in Schulen, die von Schülern beiderlei Geschlechts besucht werden.

Die *Ausstattung der Schulhäuser* ist allgemein zweckmäßig und gediegen, oftmals geradezu glänzend. Insbesondere ist das der Fall in den, auch in Deutschland oft genannten Instituten von *Pratt, Dresel* und *Armour*. Bibliotheken und Sammlungsräume sind mit den wertvollsten Werken technischer und kunstgewerblicher Literatur, mit Gegenständen, Vorbildern und Malereien hervorragender europäischer Künstler versehen, die dem unmittelbaren Gebrauch in den Schulen dienen. Klassenräume und Gänge sind oft mit den schönsten und teuersten Darstellungen der graphischen Künste geschmückt.

Direktor Schick-Kassel zeigt an einer Reihe von Beispielen die Entwickelung eines zweckmäßigen und wirksamen Zeichenunterrichts in den Volks- und Mittelschulen nebst den bezüglichen Vorübungen im Kindergarten, bei dem das Gedächtniszeichnen und das Zeichnen nach der Natur vorherrschend zur Anwendung kommt. Den Zeichenübungen des auch bei uns bekannt gewordenen Liberty Tadd mißt er, abgesehen von der angelernten Beherrschung der Hände und des Geistes durch den Willen, keine besondere Bedeutung bei. Die Empfindung für die Form kommt dabei zu kurz. Das Ergebnis des Zeichenunterrichtes in den amerikanischen Schulen ist trotz aller guten Eigenschaften der verschiedenen Unterrichtsmethoden zunächst unbefriedigend. Die Kinder lernen kaum einen Umriß richtig zeichnen und eine Form vollkommen durcharbeiten. Er sieht ein ähnliches Ergebnis bei der Durchführung der neuen Zeichenmethode in unseren Volksschulen voraus, wenn nicht auch hier mehr auf korrekte Darstellung gesehen wird. Er möchte, daß neben dem Zeichnen von Gegenständen das Ornamentzeichnen gepflegt und Meisterzeichnungen kopiert werden, damit der Schüler sich mit der Ausführungsweise bedeutender Zeichner und Maler vertraut mache und hieran lerne. Auch das Kopfzeichnen nach Gipsmodellen will er — nach dem Vorbilde englischer und amerikanischer Kunstgewerbeschüler und Akademien — beibehalten wissen, bevor der Schüler angeleitet wird, nach dem lebenden Modell zu zeichnen.

Werkstätten (zum Ersatz der Meisterlehre) wünscht dieser Berichterstatter an Kunstgewerbeschulen nicht, sofern sie nicht schon bezw. für Dekorationsmaler, Modelleure, Holzschnitzer vorhanden sind. Er ist der Ansicht, daß ein Schreiner z. B. durch Besuch dieser Schulen sich im Zeichnen und Entwerfen vervollkommnen, nicht aber technische Einzelheiten erkennen will.

Nach dem Berichte des *Landesgewerberats von Czihak* stehen die amerikanischen *Kunstschulen* trotz einzelner tüchtiger Lehrkräfte gegenüber denjenigen Europas in allem zurück. Sie sind unvollkommen organisiert. Landschaftsmalerei und Historienmalerei fehlten in ihren Lehrplänen. Es mangelt ihnen an hervorragenden Künstlern als Lehrer

und an der künstlerischen Atmosphäre. Die Vorbereitung aufs Baufach, für welches keine besonderen Bildungsanstalten bestehen, ist durchaus unzulänglich.

Landesgewerberat Gürtler, dessen Bericht über die Textilindustrie sich zunächst mit den Verhältnissen auf der Ausstellung beschäftigt, bedauert, daß Deutschland auf diesem Gebiete kein seiner Leistungsfähigkeit entsprechendes Gesamtbild bot. Das von deutschen Firmen Ausgestellte kam aber dennoch nicht zur Geltung. Darunter fielen besonders auf Gobelins einer Berliner Firma, Plauener Spitzen und die Kunstseidenausstellung Elberfelder Arbeiten. Amerika hatte wenig ausgestellt, wußte aber durch umfassende Reklame die Aufmerksamkeit auf seine Industrieerzeugnisse zu lenken. Baumwollstoffe waren in ansprechenden Mustern vorhanden, Wollstoffe dagegen unansehnlich. Möbelstoffe und Teppiche verstießen erheblich gegen unsern Geschmack.

Die amerikanischen *Textilfachschulen* sind alle Privatunternehmungen, welche Subventionen aus öffentlichen Mitteln beziehen. Die älteste Schule dieser Art ist in Philadelphia. Sie hat Tages- und Abendabteilungen mit 100 bezw. 200 Schülern. Das Schulgeld beträgt 150 bezw. 15 Dollar pro Jahr. In der Folge ist eine ganze Reihe von Textilschulen entstanden, unter anderen auch eine Korrespondenzschule für die Textilindustrie — zur brieflichen Unterrichtserteilung — die von einem ehemaligen Direktor einer Textilfachschule mit Unterstützung mehrerer Assistenten geführt wird und deren Schülerzahl auf über 1000 angewachsen sein soll. Der Verfasser besichtigte zahlreiche Arbeiten der Textilbranche, Baumwoll-, Woll-, Seiden- und Teppicharbeiten, Kattundruckereien usw. und er faßt sein Urteil über dieselben dahin zusammen. Die Textilfabriken sind nach den in europäischen Betrieben gesammelten Erfahrungen aufs praktischste eingerichtet. Die Maschinen und Arbeitsmethoden boten indes nichts Neues. Amerika liefert die Spinnmaschine noch nicht selbst, die Arbeiten müssen noch von England und mit diesen Maschinen versehen werden. Die außergewöhnlich umfangreichen Absatzgebiete nötigen zu Massenleistungen. Um die Ausgaben für die hohen Arbeitslöhne auszugleichen, sucht man durch die Maschine und zweckdienliche Spezialisierung der Arbeit die größtmögliche Leistung zu erzielen.

Dr. Pukall, Direktor der Königl. keramischen Fachschule zu Bunzlaw, berichtet über die keramischen Erzeugnisse auf der Weltausstellung, alsdann über die Fabrikation. Die in Amerika geübten Arbeitsmethoden sind zumeist aus England geholt. Unter den amerikanischen Terrakotten stehen die Erzeugnisse der Rookwood-Pottery in Cincinnati mit der vorzüglich gelungenen Mattglasur obenan. Die Terrakotten, wie sie zur Verkleidung der in Eisengerüsten hergestellten Bauten verwendet werden, bestehen oft aus kolossalen Werkstücken von 2:3 cm Stärke, die innen durch gekreuzte Bänder gehalten werden. Die Außenseite ist aufgerauht. Die Stücke sind vielfach mit ornamentalem und figürlichem Schmuck versehen. Die bedeutendste Fabrik für Bauterrakotten ist die American Terra Cotta and Ceramic Co. Chicago. Die Sanitaryware, in deren Fabrikation Amerika große Fortschritte und England empfindlich Konkurrenz macht, kann hier übergangen werden. Weit voran ist Amerika auch in der Glasindustrie, für welche es vorzügliches Material, namentlich in Pennsylvanien besitzt. Hinsichtlich der Reinheit und Schönheit des Glases und der Sorgfalt der Bearbeitung wird es schwerlich übertroffen werden.

Daß von außereuropäischen Staaten *China* durch sein Porzellan glänzte und *Japan* ebensowohl durch die Fülle als durch die Schönheit seiner keramischen Erzeugnisse hervorragte, ist bekannt. Weniger bekannt, aber wichtig für die europäischen Staaten, ist das methodische Vorgehen der *Japaner* in der *Schaffung von Fachschulen* zur Hebung ihrer keramischen Industrie. Diese Anstalten sind mit Werkstätten und Laboratorien aufs Zweckdienlichste ausgestattet und dazu angetan, Japans keramischer Industrie, die sich europäischem Geschmack anzupassen sucht, einen weiteren Vorsprung gegenüber der anderen Staaten zu verschaffen.

»An der Spitze nicht nur der *dänischen*«, so urteilt dieser Berichterstatter, »sondern an der ganzen keramischen Ausstellung, stand auch diesmal wieder die *Königl. dänische Porzellanmanufaktur*«. Ihre Arbeiten waren durchaus stilgerecht, das heißt Zweck, Technik und Material entsprechend. Die Formen ließen innige Vertiefung in das Tier- und Pflanzenleben erkennen und sie wirkten anziehend durch die Einfachheit der Darstellung.

Daß die bekannten Staats-Porzellanmanufakturen Deutschlands und Frankreichs hervorragend vertreten waren, bedarf kaum noch der Erwähnung. In bezug auf Porzellan stand Deutschland an dritter Stelle; in Steinzeug war Frankreich voran, ihm folgte Japan, dann Deutschland; in Steingut und Knochenporzellan hatte England den Vorrang, dann kam Belgien und hierauf Deutschland. In Irdenwaren standen die Vereinigten Staaten in erster Reihe.

Keramische Schulen sind als selbständige Institute nicht vorhanden, sie sind Hochschulen und Universitäten angeschlossen und zwar als Unterabteilungen des Bergfachs und der Hüttenkunde. Da den Amerikaner die Baukeramik zunächst interessiert, herrscht unter den Zeichenfächern das *technische* Zeichnen vor. Der Unterricht, in welchem Chemie, Mineralogie und Geologie, auch Bernsteinkunde wichtige Unterrichtsfächer sind, wird in vierjährigen Kursen verteilt. Auf die Kenntnis einer oder mehrerer fremden Sprachen wird besonders Gewicht gelegt, da es von Bedeutung ist, sich aus wissenschaftlichen Zeitschriften über alle Neuerungen auf dem Gebiete der Keramik rechtzeitig zu unterrichten.

Die erste Schule fraglicher Art ist in Columbus (Ohio) 1896 entstanden, die übrigen Institute sind aus neuerer Zeit. —

Das gesamte Fachschulwesen ist in den Vereinigten Staaten, wie aus sämtlichen Berichten hervorgeht, verhältnismäßig jung. Dementsprechend sind heute auch die Leistungen auf diesem Schulgebiete.

Alle Berichterstatter stimmen aber in der Annahme überein, daß es den Amerikanern gelingen wird, die vorhandenen Unzulänglichkeiten ihres Schulwesens zu überwinden und das, was sie jetzt schon europäischen Schulen voraus haben, noch weiter auszugestalten. Mit ihrem Unternehmungsgeiste, ihrer Energie und Arbeitsfreudigkeit, namentlich aber mit ihren großartigen Hilfsmitteln aller Art werden sie, auf der vorhandenen Grundlage weiterbauend, im Unterrichtswesen zweifellos weitgesteckte Ziele, zum Teil auf ganz neuen Bahnen, zu erreichen wissen. Daß ein gut ausgebildetes Fachschulwesen seiner Kunstindustrie eine wirksame Stütze sein wird, davon ist der Amerikaner abenso sehr überzeugt, wie die Bewohner europäischer Industriestaaten, und er wird es deshalb an Aufwendungen für seine Fachschulen, wie für das Schulwesen überhaupt, nach den gemachten Wahrnehmungen zum Nutzen seines Landes nicht fehlen lassen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



Ehrenbürgerdiplom. Entworfen und ausgeführt von C. E. Böhm in Nienburg a. W.

BEMERKUNGEN ZUR DRITTEN DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906[1])

RAUMKUNST

VON RICHARD GRAUL

ALS 1897, ein Jahr nach den letzten geräuschvollen industriellen Ausstellungen alten Schlages, zum erstenmal in Dresden die Kräfte, die gegen den Schlendrian im Ausstattungswesen unserer Wohnungen kämpften, zu gemeinsamer Tätigkeit aufgerufen wurden, war der Kreis derer, denen es um eine Verbesserung zu tun war, klein. Und was diese Neuerer brachten, die von der hohen Kunst herkamen und ihre Anregungen mehr oder weniger aus Belgien und England bezogen hatten, schien eher das Ergebnis künstlerischer Laune denn einer notwendigen Kulturreform.

Aber mit ihrem Beginnen war der Anstoß gegeben zum Kampf mit der von der Industrie und der selbstgefälligen ästhetischen Genügsamkeit der viel zu Vielen gehaltenen Tradition. Auf der Pariser Weltausstellung wurde der Welt eine Vorkost des Neuartigen, das sich zu bilden begann, gegeben, und auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt konnten sich schon mit dem ersten Jahr des neuen Jahrhunderts sieben im Wetteifer Neues schaffende Künstler als die Siegelführer einer neuen deutschen Kunst der erstaunten Welt offenbaren.

In der Krisis, die nunmehr das Kunstgewerbe im Schwanken vom Hergebrachten, Alten zum ungewöhnlich Neuen durchmachen mußte, und in dem wirtschaftlichen Kampf zwischen Kunst und Handwerk und Industrie mußten die neuen kunstgewerblichen Reformbestrebungen ihre Berechtigung, ihre Notwendigkeit erweisen. Nicht nur der strammen organisierten Opposition der Immerzufriedenen, der Zweifler und der behördlich befugten Rückständler galt es zu begegnen, auch den Feinden im eigenen Lager, der Nachahmung, der Übertreibung galt es sich zu erwehren. Das war kein geringes Mühen. Die Jugendkrankheiten waren schwer.

Fünf Jahre sind seitdem ins Land gegangen. Jahre des Kampfes und der Versuche: Gründungen von Werkstätten, Ausstellungen bei uns und draußen, Turin, St. Louis, Umkrempelungen der veralteten Lehrpläne in den Kunstschulen, Vordringen der »Jungen« in die Lehrämter der Alten, kurz, eine ganze Reihe tiefeinschneidender Veränderungen und Reformen sind eingetreten. Mit der wachsenden Teilnahme des Publikums an diesen vielbesprochenen Vorgängen und unter dem Druck einer eifrigen Propaganda in der Presse ist der Kreis der führenden Neuerer schnell größer geworden, und die Schar ihrer Trabanten entsprechend dichter.

Haben mit diesen Erfolgen die inneren Fortschritte der Bewegung gleichen Schritt gehalten?

Die beste Antwort auf diese Frage gibt die neue Dresdener Ausstellung. Wie viel auch kritisch an den Darbietungen auszusetzen sein mag, *der* Beweis ist meines Erachtens erbracht worden, daß wir es nicht mehr mit den launischen Versuchen einer Minderheit zu tun haben, sondern mit der Arbeit einer entschlossenen Phalanx junger Künstler, die ihre beste Kraft aus einer allgemein gewordenen Sehnsucht nach einer Wohnkunst schöpfen, die dem modernen Bedürfnis eigenartig dienen soll. Allen Verstiegenheiten einzelner und der Wichtigtuerei der ästhetischen »Feiniane« zum Trotz steckt in diesem ganzen Ringen um die Kunst, in der konsequenten Energie im Aufsuchen des Anderen, Neuen und in der wiedererwachten Liebe zum Material und zum Werkzeug etwas so Gesundes und Vernünftiges, daß bei jeder Abwägung schließlich doch das Zünglein zugunsten der Dresdener Veranstaltung schwingen wird.

Ein Fortschritt gegenüber der früheren zu sehr Kunst um der Kunst willen treibenden neuen Richtung ist es sicherlich, wenn in der Wohnungsausstattung der Subjektivismus der allzu hartgesottenen Prinzipienreiter zurücktritt. Die Entdecker des Neuen durften, mußten laut auftreten, um gehört, verstanden zu werden — die Fortbildner aber, die die neuen Anregungen aufgriffen und sie im Dienste der tatsächlichen Bedürfnisse, der Ansprüche des Bestellers und der ausführenden Gewerke erst recht nutzbringend machen, brauchen sich nicht mehr, um Gutes zu tun, vorzudrängen.

Die harte Schule der Notwendigkeit, der Zweckmäßigkeit hat die Phantasie gezügelt. Die glücklichsten Lösungen in der Gestaltung stimmungsvoller Räume sind mithin diejenigen, die nicht durch ungewöhnliche Originalitätssucht glänzen, sondern die die vollkommene Zweckdienlichkeit mit klarer, einfacher und gefälliger Formengebung verbünden. Durchgehends kann man konstatieren, daß ein Gran mehr Besonnenheit in die Ausstattung gekommen ist, daß der Kringelkram müder Linien aufgehört, die Freude an schlichtem Flächenstil und technisch gut behandeltem Material zugenommen hat. Extravaganzen wie van de Veldes Museumsraum, seltsame Tapezierkünste wie die sterile Streifenornamentik in einem tonnengewölbten Musikzimmer, dann aber auch wundervolle Marketteriefinessen wie sie Pankok liebt, ostasiatische Subtilitäten wie Orliks dekorative Versuche, das sind im Guten wie im Schlechten durchaus berechtigte künstlerische Eigensinnigkeiten, sind Dinge, die in ihrer Art ein nec plus ultra des Geschmackes oder des Snobismus, der ästhetischen Feinschmeckerei oder der Geschmacksentgleisung darstellen. Sie sind Kraftproben einzelner,

1) Nachdem die ersten drei Sonderhefte zur Dresdener Kunstgewerbeausstellung die vorzüglich orientierenden Berichte aus der Feder von Professor Paul Schumann gebracht haben, dürften die in diesem Hefte vereinigten Urteile und Bemerkungen doppelt fesseln. Anm. d. Red.

Anomalien, anregend gewiß im höchsten Grade, lehrreich im Guten und im Bösen, aber als die *standart works* eines auf breiter Kulturbasis wirkenden Geschmackes können sie nicht gelten.

Das ist es aber, nach dem wir streben. Wir wollen eine breite Kultureinheit des Geschmackes. Wir verlangen in unserem Heim keine Einrichtungskunst, die überrascht, sondern eine solche, die in ihren Grundzügen, wie viel Subjektives der Bewohner und der Künstler auch hinzufügen mögen, vor allem natürlich gefunden wird. Eine solche Wohnkunst von typischem Stilgepräge für Vornehm und Gering, das ist es, wonach alle streben.

* * *

Wie in allen wichtigen hygienischen Fragen bei der Hauseinrichtung eine Einhelligkeit der Ansprüche sich herausgebildet hat, so hoffen wir, daß auch über gewisse Fragen der ästhetischen Schicklichkeit und der künstlerischen Zweckmäßigkeit eine Einigkeit erzielt werde. So lange die neue Wohnkunst noch schwankt zwischen subjektiver Künstlerkunst, doktrinärer Rechthaberei und offener oder verschämter Biedermeierei, zwischen englischen Anleihen und Seitenblicken auf unsere Volks- und Bauernkunst, ist ihr dekorativer Eklektizismus um nicht viel anders als der Eklektizismus, der ehedem in mehr oder weniger engem Anschluß an die verabschiedeten historischen Stile gesucht worden ist.

Die 144 Räume der Dresdener Ausstellung sind eine wahre Musterkarte der verschiedensten Versuche, und angesichts dieser Fülle ist es natürlich nicht leicht, eine »führende« Richtung deutlich zu erkennen oder den Typus des modernen Wohnraumes herauszulösen. Daß die zukünftige Wohnkunst nicht dort liegt, wo in bombastischer Weise wahre Protzeneffekte und fade Chambre séparée-Künste aufgeboten werden (bei einigen Vertretern des Berliner Werkrings), noch dort, wo der Tischler zum Mystiker geworden ist (Magdeburger Standesamtszimmer) und der Tapezierer oder der Glaser zu philosophieren beginnen, leuchtet von vornherein ein.

Am fruchtbarsten scheint doch die Richtung zu sein, die mehr oder weniger bewußt eine gewisse Anlehnung an ältere Traditionen in unserer Einrichtungskunst sucht. Offenkundig ist die Anlehnung an jene bürgerliche Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die in England fast ohne Bruch zu einem vollkommen modernen Stil hinübergeführt hat, deren Entwickelung aber auf dem Kontinent unterbrochen wurde und verkümmerte.

Mit dieser Feststellung möchte ich natürlich weder dem patzigen Empire noch der spießbürgerlich deutschen Biedermeierei als allein seligmachender Geschmackskur das Wort reden. Unsere deutsche Biedermeierei, die so manche bei dem Gedanken an die liebe Großmama zu Tränen rührt, ist doch in ihrem Formenschatze zu arm und in ihrem Kolorismus oft zu kraß, als daß die gar feinsinnigen Stimmungskünstler, die wir sein möchten, sich darin auf die Dauer wohlfühlen könnten.

Ganz sicher ist auch der Biedermeierstil reich an mannigfachen konstruktiven Tugenden, vor allem ist er, wenn nicht simpel, doch im allgemeinen schlicht. Und dann ist er gar leicht zu erlernen. Man sieht doch gleich wie und wo. Zahllose Vorbilder sind vervielfältigt, und ein Gang durch die fashionablen Möbelmagazine, schon ein Blick auf die modernen Einrichtungskünste der Saalecker Werkstätten zeigt, wo Bartel Most holt. Mit derartigen stimmungsvoll zurechtgesetzten Nachempfindungen kann natürlich eine dekorative Strömung, die mehr sein will als eine episodische Mode, nicht auskommen. Sehr häufig ist die Biedermeierei im Grunde nichts als ein Unterschlupf für Minderbegabte und für die Spekulanten auf die retrospektive Gefühlsduselei der Menge.

Wir Modernen haben denn doch das Recht auf eine kräftigere Kunstnahrung. Und ich meine, in der Wohnungskunst der Münchener Künstler, Bruno Pauls, Richard Riemerschmids, steckt dasjenige, was wir suchen und in unserem Heim entwickelt sehen möchten. Da ist Einfalt und Kraft und Feinheit der Empfindung. Es ist eine echte Handwerkskunst, die in den rechten Händen wohl die Gefahren der Künstelei, mit denen gerade der deutsche Handwerker so gern aufwartet, überstehen wird. Mit wie wenigem gerade Bruno Paul viel zu sagen weiß, und wie in einer anderen Sphäre Richard Riemerschmid und Adalbert Niemeyer höchst anheimelnde Wirkungen zu erzielen vermögen, das verdient eingehendes Studium an Ort und Stelle.

Von diesen Münchener Künstlern und einigen ähnlich gestimmten wie etwa Fritz Schumacher, die auf Charakter, auf Einfachheit und Sachlichkeit ausgehen, ist auch der Gedanke, wohlfeile Wohnungen einzurichten, ausgegangen. Richard Riemerschmid hat hier erfolgreich vorgearbeitet. Die Dresdener unter Riemerschmid arbeitenden Werkstätten und noch schlichter und wohlfeiler der junge Leipziger Künstlerbund haben sich in dieser Richtung bemüht. Alle haben mit dieser bewußten Demokratisierung der modernen Wohnkunst um so mehr Erfolg gehabt, als das Geheimnis des Erfolges in der Beschränkung auf das Wesentliche, in der geschmackvollen Einfachheit der Gestaltung lag. Wenn ich auch die Versuche in dieser Richtung keineswegs als abgeschlossen und das Erreichte (z. B. hinsichtlich der Lehrerwohnung, der Arbeiterhäuser) in allem und jedem als vollkommen ansehe, so ist dieses Hinaustragen der ganzen kunstreformatorischen Bestrebungen in die minderbemittelten Volkskreise eine wahre Wohltat, ein Verdienst von großer sozialer und moralischer Tragweite.

* * *

Offenbar scheint es auch leichter, diese bescheideneren Kreise für die Bewegung zu erziehen, als mit der neueren Kunst Einfluß zu gewinnen auf die anspruchsvollere Welt, die den ausschlaggebenden Teil der »Gesellschaft« bildet. Ist in weiten Schichten des Bürgerstandes, besonders des Kleinbürgerstandes, eine an den neuartigen Versuchen der Wohnkunst

interessierte Nachfrage zu konstatieren, so wird darüber geklagt, daß gerade die stolzen Luxusräume der Modernen, wie sie uns auf den Ausstellungen gezeigt werden, bei den oberen Tausenden erstaunten Gesichtern begegnen. Diese sich derart äußernde Skepsis entspringt aber nicht nur einer rückständigen konservativen Grundanschauung in Fragen des Geschmackes. Keineswegs. Vielmehr scheint mir der wahre Grund darin zu liegen, daß der wirklich vornehme Mann oder auch schon der hochgradig begüterte in den kunstreichen Versuchen unserer Modernen noch nicht die Ansprüche an elegantem Komfort und gediegenstem Luxus befriedigt findet, die er aus alter Kultur oder aus internationalem Verkehr schätzen gelernt hat. Um das Rokoko und Louis XVI. aus den Schlössern zu bannen und die Quattrocento- oder Chippendaleeinrichtungen der Nabobs zu ersetzen, bedarf es eines ganz anderen Einfühlens in die Lebensweise und Stimmungsbedürfnisse dieser Glücklichen, als selbst die verwöhntesten unserer Wohnungskünstler bekunden. In der Einrichtung der Zimmer, in ihrer Form und namentlich auch in der Farbengebung vermag ihre Kunst mit den Vorbildern jener älteren Stilperioden nur selten zu konkurrieren, wenn sie auch in der Qualität der Arbeit gleich gutes leisten mögen.

Ganz auffallend scheint mir die moderne Sucht im Zusammenspiel der Töne möglichst matte Nuancen aufzusuchen, als wäre das das Allervornehmste. Man dekoloriert mit Absicht — ob aus überfeinerter »Reizsamkeit« oder aus Schwäche des Farbensinnes? Auf der ganzen Ausstellung ist nichts, das an Heiterkeit und gesunder Kraft sich messen kann mit den Dekorationen des Franzosen Maurice Denis in einem Bibliothekzimmerchen van de Veldes. Daneben scheint alles auf trübseliges Grau gestimmt oder auf nüchternes Weiß. Hoffentlich folgt dieser koloristischen Fadheit nicht der Rückschlag einer koloristischen Biedermeierei, die mit ihrer verletzenden Buntheit den ganzen wüsten Naturalismus der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts heraufbeschwören würde!

Davor bewahre uns das bischen gesunder Menschenverstand, dem oft so kleinlaut unter dem Sprühregen neuester künstlerischer Eindrücke in der Dresdener Kunstgewerbeausstellung zumute geworden ist.

Welcher Aufwand! Welche Anstrengungen und bei so vielen, die sich bemüht haben, welche Uneigennützigkeit und freudige Aufopferung zum Gelingen des Ganzen! Mögen sie draußen als Bund, Gesellschaft und Sezessionen einander in die Haare fahren, hier in Dresden haben sich die Künstler vertragen, haben sich alle in den Dienst einer großen und schönen Aufgabe gestellt. Und sie haben durch dieses Zusammenfassen der wesentlichen werktätigen Kräfte gezeigt, daß die moderne dekorative Bewegung nicht nur im Umfang, sondern auch in der Zielsicherheit gewachsen ist. Die Freudigkeit und der Ernst, mit dem Künstler und Handwerker bei der Arbeit sind, wird ohne Zweifel das Erreichte zu weiteren Erfolgen führen.



Gruppe Nordamerika. Von Hösel in Meißen. Kgl. Porzellanmanufaktur Meißen

DIE VOLKSKUNST

VON O. SEYFFERT

ES war keine leichte Aufgabe, in einer modernen Ausstellung, wie sie die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ist, eine Abteilung für *Volkskunst* zu errichten. Sollte doch die Kunstgewerbeausstellung zeigen, wohin wir gehen, nicht woher wir kommen. Neue Ziele, die eine neue Zeit uns gegeben, waren gesteckt. Keine Zeit hat nun wohl so viele Neuerscheinungen zu verzeichnen gehabt wie die unsrige, keine Zeit hat in so kurzer Frist so viel Werte umgewertet wie die unsrige. Der freie und frische Geist, der mit dem äußerlichen Nachahmen der alten Stile aufräumte, der an die Stelle der Vergangenheit eine Gegenwart setzte, ja, der es wagte, an eine Zukunft zu denken, dieser lebensfrohe Geist fand hier in Dresden eine Heimat. Und neben den neuen Erscheinungen, neben den besten neuzeitlichen Schöpfungen wurde die Abteilung »Techniken« errichtet, die sich als Programm die Worte *Stoff* und *Form* gewählt hatte. Hier wurde gezeigt, wie die Form den Eigenschaften des Stoffes angepaßt sein muß, wenn sie zum Kunstwerk emporwachsen soll. Die Gegenstände der Abteilung waren die mustergültigen Erzeugnisse der Vergangenheit vom romanischen Stil bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Aber auch Asien, China und Japan, hatte sich beteiligt. Es war ein strenger Maßstab für die Kunst unserer Tage errichtet, der außerhalb ihrer selbst lag.

In der Abteilung Volkskunst sollten in der Hauptsache nur die Kunstäußerungen des *Volkes* in Betracht kommen und nicht die Werke, die von *Künstlern* für das Volk geschaffen worden sind, also zumal das, was von unten nach oben dringt, und nicht dasjenige, das den umgekehrten Weg nimmt.

Die Volkskunst hatte zweifache gefährliche Nachbarschaft.

Auf der einen Seite waren es die alten Erzeugnisse der Kunst und des Kunstgewerbes aus reichem oder sogar höfischem Besitz, die, von sachkundiger Hand zusammengestellt, zum Turnier einluden. Auf der anderen Seite hatten sich die namhaftesten deutschen Raumkünstler vereinigt, um ein Zeugnis der starken, modernen Bewegung zu geben. Als mächtiger Bundesgenosse dieser Abteilung trat die Kunstindustrie auf. Die verschiedenartigen Melodien der Maschinen waren neue Töne auf diesem Gebiete, sie leiteten mit ihrem Surren und Brausen eine Zukunftsmusik ein.

Da war wohl die Frage berechtigt: wird die schlichte Volkskunst in solch stolzer Nachbarschaft gedeihen können, wird sie wirklich bei dem Vergleich sich so stark erweisen, daß sie bestehen kann, sind ihre Erzeugnisse so innerlich künstlerisch, daß sie, wie alle echten Kunstwerke, sich jung erhalten? Denn nur die inneren Werte bleiben bestehen.

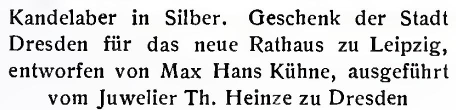
Diese Fragen kann man freudig zugunsten der Volkskunst beantworten. Sie hat die Probe glänzend bestanden.

Die Künstler der verschiedensten Richtungen haben sich in der Volkskunst gefunden. Und dies ist leicht erklärlich. Uns wird trotz allen Gewächshäusern, in denen stolze Palmen und strahlende Blumen erzogen werden, trotz der Schönheit der Rosen, die unsere wohlgeflegten Gärten schmücken, immer und immer wieder auch das einfache Heidenröslein, das sich wild um die Steine am Wege rankt, gefallen, und selbst der verwöhnteste Mensch wird sich an den Wiesenblumen, die bunt aus dem Grase grüßen, stets von neuem erbauen. Ja, an der Freude, die er an diesen einfachen Kindern der Natur empfindet, wird man ihn künstlerisch einschätzen können. Wir werden nie die Freude und die Erbauung an dem Liede verlieren, das die Mutter ihrem Kinde und das der wanderfrohe Bursche singt, wenn er durch Wald und Feld zieht, und wir werden immer und immer wieder den fröhlichen Kinderstimmen zuhören und uns an den Kinderspielen ergötzen, wir werden den Sagen und Märchen lauschen, nicht nur weil sie uns an die eigene Kindheit mahnen, sondern weil in ihnen die Kindheit des Menschengeschlechtes schlummert, weil sie uns uralte und ewig junge Geheimnisse zuraunen.

Und mit der Volkskunst wird es uns ähnlich gehen.

Wir finden hier echte künstlerische Gefühlswerte. Freilich treffen wir auf keine aufdringlichen Kunstäußerungen. Das Volk sieht Natur und Leben weniger mit dem Verstande, sondern weit mehr mit dem Gemüte an. Sein Schaffen ist daher im allgemeinen mehr ein instinktives als ein berechnendes. Zu dieser Eigenschaft kommt noch seine Erfahrung und sein praktischer Sinn, sein Mutterwitz. Seine Arbeiten gründen sich auf erfahrungsmäßiger Übung und stehen damit zuweilen im Gegensatz zu unserem heutigen Schaffen, denn in unserer Zeit ist die Theorie oft eher als die Tat vorhanden. Mit geringer Abänderung kann man die Worte auch auf die Volkskunst anwenden, die Riehl in seinen Kulturstudien auf das Volkslied gebraucht: »Die Volkskunst ist gesund. Was heißt hier gesund? Man sagt wohl, was wahr und echt ist. Aber was ist wahr und echt? Eine Kunst, die nichts anderes ausspricht, als was eine Volksgruppe fühlt, begreift und auszusprechen sich berufen und gedrungen fühlt, solch eine Kunst ist allemal auch eine gesunde, wahre Volkskunst«. Wir haben es mit einer gesunden Kunst zu tun, mit einer Kunst, die aus der Tiefe schöpft. Und selbst da, wo sie sich anlehnt, wo sie städtische oder sagen wir besser stilistische Motive verwendet, da werden wir finden, wie frei und selbständig das Volk das Entlehnte verarbeitet, wie es dasselbe, oft unbekümmert um Zeiterscheinungen, für seine Bedürfnisse und Anschauungen umzugestalten weiß. Je unbeeinflußter das





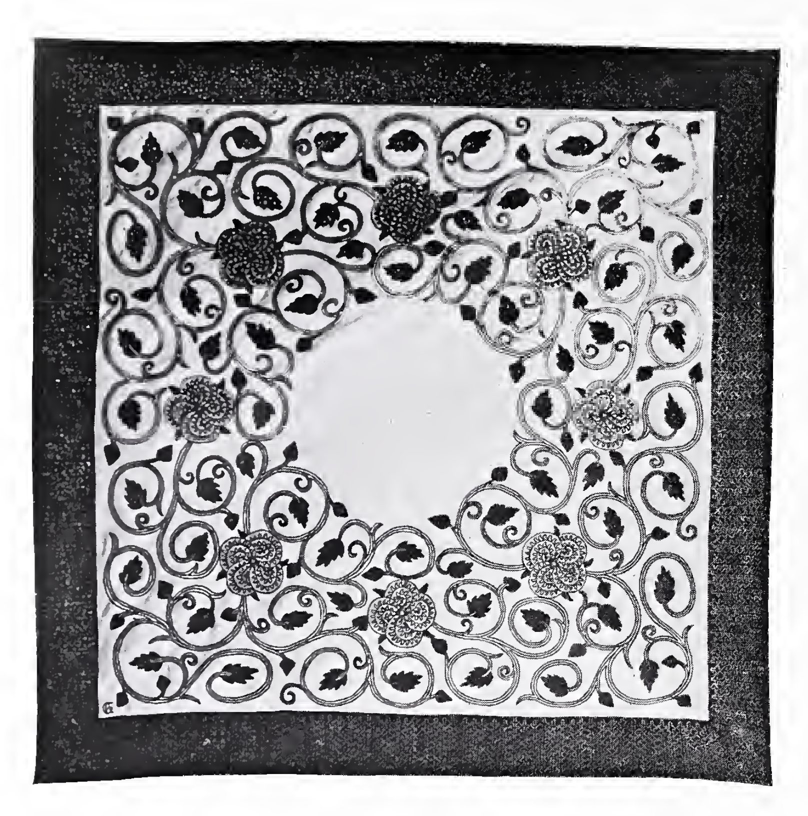
Kandelaber in Silber. Geschenk der Stadt Dresden für das neue Rathaus zu Leipzig, entworfen von Max Hans Kühne, ausgeführt vom Juwelier Th. Heinze zu Dresden



Urkundenkapsel in Gold, Amethyst und sächsischen Halbedelsteinen. Geschenk der Stadt Dresden zur Hochzeit des deutschen Kronprinzen, entworfen von Karl Groß, ausgeführt von Hermann Ehrenlechner



Prunktintenfaß der Stadt Dresden in Gold, Elfenbein und Halbedelsteinen entworfen von Max Hans Kühne, ausgeführt vom Hofjuwelier Heinrich Mau-Dresden

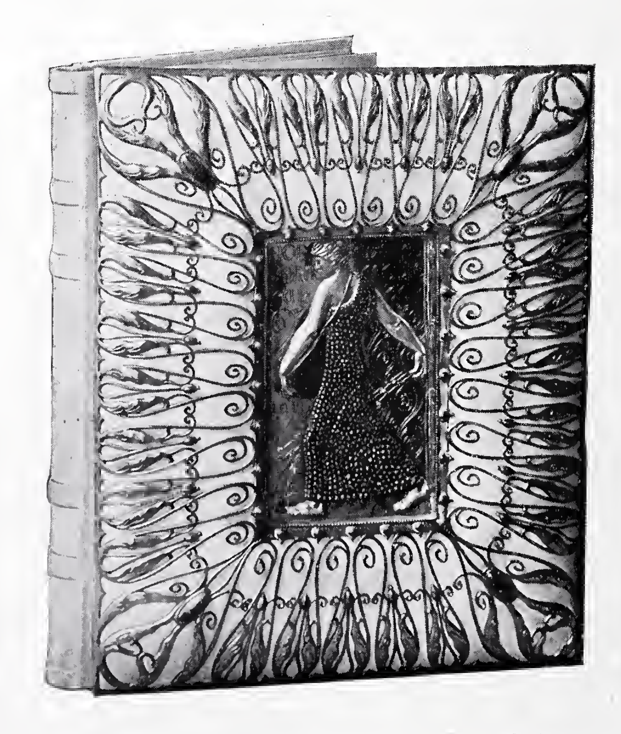


Gestickte Decke, entworfen von Otto Gußmann, ausgeführt von Armgard Angermann: weißer Grund, grüne Ranken, Rosetten in Grau und Braun, Kante dunkelbraun mit weißer Applikation

Schaffen nun aber ist, desto höher ist es einzuschätzen, denn gerade »in dem Singen, wie der Schnabel gewachsen ist« äußert sich naturgemäß am kräftigsten das künstlerische Empfinden.

Professor Schumacher schreibt im Katalogvorwort zur profanen Raumkunst: Wer den Stand der kunstgewerblichen Leistungsfähigkeit eines Landes kennen lernen will, wird nur schwer zum Ziele kommen, wenn er sich an die verstreuten Einzelobjekte hält, er muß betrachten, wie sich alle die Einzelleistungen zu dem Gesamtbild zusammenfügen, für das sie schließlich mehr oder minder eng bestimmt sind, zum *künstlerisch wirkenden Raum* mit all seinem zum Lebensbedürfnis gehörenden Inhalt.

Die Abteilung Volkskunst zeigt einige vollständige Bauernzimmer. Kein Museumskram, sondern rechte und echte Bauernstuben. Ein jeder muß nun im Hinblick auf den Schumacherschen Satz zugeben, daß in diesen Räumen ein starker, künstlerisch geschlossener Gedanke voll und ganz zum Ausdruck gelangt. Und bei aller Zweckmäßigkeit, bei aller Selbstverständlichkeit, bei der individuellen Note, die unverfälscht hier zu erkennen ist, atmen diese bäuerlichen Räume eine Gemütlichkeit, eine warme Gesamtstimmung, die den Besucher sofort in ihren Bann nehmen. Hier zeigt sich klar und deutlich, daß der Einfluß, den das Schaffen mit dem Gemüt im Gegensatz zu der rein verstandesmäßigen Arbeit auf uns ausübt, ein außerordentlich starker und segensreicher ist. Die Räume sind in dieser Hinsicht vorbildlich und werden es — unbeachtet der jeweiligen Mode — auch immer bleiben. Die Volkskunst ist hier ein *lebendiger* Begriff. Es braucht wohl nicht erneut betont zu werden, daß wir nicht einem bloßen Nachbilden volkskundlicher Erzeugnisse das Wort reden wollen. Wir haben, Gott sei dank! das sklavische Nachahmen hinter uns. Wir haben unsere Blicke durch traurige Erfahrungen geklärt, wir haben gelernt, die alten Stile mit modernen Augen anzusehen, wir entdeckten ihren *inneren* Wert. Wir verzichten, ihr Äußeres nachzuahmen, wir suchen die inneren Wahrheiten, die sie uns lehren, in *unserer heutigen* Sprache mit neuen, von unserer Zeit geschaffenen Formen auszudrücken. Wir wollen ja nicht vergessen, daß eine jede Zeit nicht nur das *Recht* auf eigene Ausdrucksformen hat, sondern, daß sie sogar die *Pflicht*, sich solche zu bilden, erfüllen muß, wenn sie Anspruch auf *Leben* sich verdienen will. Von diesem Geiste beseelt, wollen wir auch von der Volkskunst lernen. Ja, wir können dann sogar viel, sehr viel lernen, ich erinnere an eine gesunde Neubelebung bäuerlicher Bauweise (vorzügliche Beiträge zu diesen Bestrebungen finden wir in den Ein- und Zweifamilienwohnhäusern), der Dorfschule auf dem sogenannten Dorfplatz des Ausstellungsgeländes, ich erinnere ferner an eine Beeinflussung des Zeichenunterrichtes, zumal in den Volksschulen, an eine nutzbringende Verwendung der mustergültigen Materialbehandlung im Kleinhandwerk usw. Die Kunst und das Kunstgewerbe werden sicherlich hierbei nicht leer ausgehen. Wir haben schon von den bäuerlichen Zimmern gesprochen: eben so viel, als von diesen, können wir den *Einzelgegenständen* der Abteilung Volkskunst entnehmen. Ich erwähne hier nur beispielsweise die technisch vorzüglichen, in Farbe höchst reizvollen Stickereien und Webereien, die sächsische Keramik und die sächsischen Grabkreuze, den vorzüglichen ostfriesischen Schmuck, die Holzschnitzereien Schleswig-Holsteins, die bayerischen Spielsachen u. a. m.



Das goldene Buch der Stadt Dresden von Otto Gußmann: weißes Leder, Gold, Silber, Edelsteine, Email

Hier kann man geradezu die mustergültige Anwendung des Satzes finden, der in der Abteilung »Techniken« als Leitmotiv aufgestellt ist: die künstlerische Verbindung von Stoff und Form.

Wir können wohl unsere Betrachtung nicht besser schließen, als wenn wir den Wortlaut des Protokolles anfügen, den die Preisrichter der Abteilung Volkskunst als Ergebnis ihrer Jury aufgestellt haben:

Die Abteilung Volkskunst der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 sollte (laut Katalog) zeigen, daß uns in der Volkskunst mit ihrer Naivität, mit ihrer Farbenfreudigkeit und ihrem selbstverständlichen Schaffen — wie im Volksliede — ein Jungbrunnen lebendiger Anregung fließt.

Nicht aus kulturhistorischen oder ethnographischen Gründen ist die Errichtung dieser Abteilung geschehen, sondern weil das mit dem Erstarken unseres modernen Kunstgewerbes völlig gleichzeitig und zwar überall auftauchende Gefühl für die bislang übersehene und mißachtete volkstümliche Kunst *eine im besten Sinne neuzeitliche,* mit der gesamten modernen Kunstbewegung innerlich verwandte Bewegung ist, von der eine Förderung des deutschen Kunsthandwerkes zu erwarten ist. Die wurzelechte Bodenständigkeit der Volkskunst, ihre innige Heimatliebe, ihre frische, im tiefsten Sinne des Wortes humorvolle, poesieerfüllte Natürlichkeit, ihre bei aller Ehrfurcht vor den Traditionen zutage tretende Selbständigkeit, ihre echt künstlerische Treffsicherheit im Aufbau und Zierat und anderes erscheinen für unser Kunsthandwerk in seelischer Hinsicht gerade so vorbildlich, wie ihre schlagende Zweckmäßigkeit, ihre Materialgerechtigkeit, ihr technischer Witz, ihre Billigkeit und anderes mehr es in praktischer Hinsicht sind.

Ganz insbesondere erscheint die Volkskunst geeignet als Ratgeber und Vorbild zu wirken in der Frage der Förderung eines selbständigen Kunsthandwerkes in Kleinstadt und Dorf, von der die Zurückdrängung des Massenimportes gewisser städtischer Dutzendware zu erhoffen sein dürfte.



Weinkanne und sechs verschiedene Becher, Silber, innen vergoldet, mit sächsischen Halbedelsteinen, entworfen von Erich Kleinhempel, ausgeführt vom Juwelier Hermann Ehrenlechner



Dame mit Muff. Von K. Hentschel-Meißen
Kgl. Porzellanmanufaktur Meißen

KERAMIK

VON ERNST ZIMMERMANN

MAN darf wohl sagen, die deutsche Keramik neueren Stiles ist auf der Dresdener Ausstellung ziemlich vollständig vertreten. Nur Baden, das auf diesem Gebiete in letzter Zeit eine ganze Reihe rühriger Kräfte hervorgebracht, ist in fast unverständlicher Weise beinahe ganz ausgeblieben. Auch die neue großherzogliche Manufaktur, die den so interessanten Versuch gemacht hat, die alte Majolikatechnik zu neuem künstlerischen Leben wieder zu erwecken, ist hier nur mehr zufällig durch einen einzigen ihrer Mitarbeiter erschienen. Das ist sehr bedauerlich, da dieses Fernbleiben fast wie eine Absicht aussieht, tut aber doch wohl der hiesigen Veranstaltung nicht so viel Abbruch, daß nicht auf Grund des hier gebotenen Materials ein einigermaßen richtiges Urteil über den augenblicklichen Stand der Keramik gefällt werden dürfte. Es sei daher hier ein solches gewagt, nachdem das offizielle Preisgericht sein Urteil über dieselbe bereits abgegeben und dieses zur allgemeinen Kenntnis gebracht worden ist.

Zu diesem Zwecke sei zunächst der Gesamteindruck der hier ausgestellten Objekte festgestellt, der das Verständnis der nachfolgenden Kritik im einzelnen sehr erleichtern wird. Es sei gleich gesagt, daß die Keramik, die technisch dank den großen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts so unendlich hoch dasteht, künstlerisch diese Höhe leider noch nicht entfernt erreicht hat, ja noch nicht einmal entfernt diejenige Höhe, die so manche, ja vielleicht die meisten anderen Gebiete der dekorativen Kunst schon wieder erreicht haben. Die Gründe hierzu sind nicht allzu schwer zu entdecken. Die Keramik ist schon technisch ein so schwieriges Gebiet, daß sich der »moderne« Künstler in ihr auch künstlerisch nur sehr schwer zurecht findet. Ein einfaches Aufzeichnen auf Papier auf Grund einiger mehr oder weniger theoretisch erworbener technischer Kenntnisse reicht hier nicht aus. Sie verlangt in dieser Beziehung eine wirkliche Erfahrung und eine wirkliche technische Begabung, dazu Ausdauer und Geduld gegenüber den vielen zuerst mißglückenden Versuchen und schließlich einen ungemein feinen Farbensinn, der heute auf dem Gebiet der bildenden Kunst wohl noch am allerseltensten anzutreffen ist.

Dann aber weiter ist nicht zu vergessen, daß die Keramik heute ausschließlich und wiederum mehr als irgend ein anderes Gebiet der dekorativen Kunst, eine ausgesprochene Industrie, ja eine richtige Großindustrie ist. In kleineren Betrieben vermag sie nur weniger bedeutende Sachen herzustellen. Dieser Umstand weist den, der künstlerisch keramisch schaffen will, fast ausschließlich an die Großfabrikanten. Nun aber wird keiner leugnen können, daß die vielen bisher produzierenden Großfabrikanten, von einigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, für das Aufkommen der gesamten neuen Kunst ganz erstaunlich wenig getan haben, daß sich vielmehr fast überall — man denke nur an die modernen Möbel — ganz neue Betriebe haben bilden müssen, um überhaupt das Aufblühen dieser Kunst zu ermöglichen. Und hier gilt leider in der Regel der Satz: je größer die Anstalt, desto größer auch die Gleichgültigkeit gegenüber allem, was neu ist, wenigstens soweit dieses Neue nicht von ihnen selber gewollt wird. Für die keramischen Fabriken kommt vielfach noch ihr internationaler Charakter hinzu. Wenn man an den Absatz nach allen fünf Weltteilen hin denkt, wer wird da groß acht geben, daß im eigenen Vaterlande eine nationale Bewegung einsetzt, die einen kleinen Teil des Publikums nach neuen besseren Dingen verlangen läßt? Der große Absatz, das Massenpublikum bringt den Verdienst, und wer wird es unserer finanziell teilweise so glänzend dastehenden keramischen Industrie verdenken, daß sie die Absicht hat, sich finanziell noch glänzender zu entwickeln? Es gibt eben auch einen Idealismus des Materialismus, neben dem der echte Idealismus nur zu leicht zu kurz kommt.

Treue Helfershelfer in diesem Bunde sind zum Teil die deutschen »Fachzeitschriften«. Die deutschen Fachzeitschriften, das ist leider in der Tat ein recht trauriges Kapitel, das einmal ernstlich durchgesprochen werden müßte. Sie, die gehalten und gelesen werden, weil der gutgläubige Leser, der sich weiterbilden will, sich einbildet, daß ihm in ihnen auf seinem Gebiete das Neueste und Brauchbarste vorgesetzt



Geschirr in Porzellan und Steingut. Malereien von Gertrud Kleinhempel

wird, diese Zeitschriften denken an die Befriedigung dieser Wünsche nur so weit, als sie die Konkurrenz untereinander dazu zwingt. Im übrigen leben sie von ihren Inserenten und darum auch für dieselben. Es ist deshalb für sie viel wichtiger, daß von diesen ja keiner einmal vor den Kopf gestoßen wird, als daß einmal ein Wißbegieriger, der nur sein billiges Abonnement bezahlt, nicht ganz die gewünschte Aufklärung erhält. Damit aber versiegt alle Kritik, damit auch aller Fortschritt, und so wirkt ein großer Teil dieser geschäftlich journalistischen Unternehmungen eher hemmend als fördernd. Für das Aufkommen der neuen Kunst aber haben sie auf diese Weise auch gleichfalls so gut wie nichts getan; im Gegenteil, sie wittern in dieser eine starke Gefahr, die sie in ihrem bisherigen behaglichen Bestande arg gefährden könnte. So gilt es, hier entweder eine Bresche zu schießen, durch die das neue künstlerische Leben auch in diese müden Organe einziehen kann, oder rücksichtslos ganz neue zu begründen. Letzteres dürfte wohl nach allen bisherigen Erfahrungen am meisten zu empfehlen sein. Alle diese Verhältnisse liegen aber auf dem Gebiete der Keramik ganz besonders schlimm: Die »führenden« Blätter stehen hier ganz erstaunlich still und machen auch nicht die geringste Miene, daß es besser werden soll. Abhilfe ist darum hier im Interesse der Weiterentwickelung unserer Keramik doppelt notwendig.

Das sind die Gründe, die die erstaunliche Tatsache fertig gebracht haben, daß, obwohl große Kreise sich jetzt wieder eingehend für die Keramik interessieren, dennoch die keramische Praxis noch nicht entfernt den hiervon zu erwartenden Vorteil gehabt hat.

Diese Beobachtung kann man auf der Ausstellung gleich bei dem edelsten Produkt der Keramik, und gerade bei diesem am allerersten machen, weil hier die Großindustrie fast ausschließlich in Frage kommt. Was hat sich hier auf der Ausstellung an Porzellanfabriken eingefunden? In der Hauptsache nur die beiden Staatsmanufakturen Deutschlands und die verpachtete Nymphenburger Manufaktur, dazu noch eine



Kind mit Steckenpferd von K. Hentschel-Meißen
Kgl. Porzellanmanufaktur Meißen

oder zwei reine Privatanstalten. Und das ist wirklich schon mehr, als sich hier eigentlich einfinden durfte, da die eine der letzteren, hätte es eine Jury für diese Abteilung gegeben, wohl kaum in den Bereich der Ausstellung gelangt wäre. Doch auch die übrigen Anstalten bieten noch kaum ein ganz befriedigendes Resultat: es ist hier alles noch Übergang, oft mehr Wollen als Können. Da sie alle erst spät, viel später als die meisten übrigen Gebiete der dekorativen Kunst, ihre Umwandlung begonnen haben, so können hier noch nicht dieselben Resultate erreicht sein. Doch ist überall begründete Hoffnung gegeben, daß diese, geht die Entwickelung in normaler Weise weiter, von allen Seiten in absehbarer Zeit erreicht werden können.

Unter den Erzeugnissen der Porzellanmanufakturen, die hier ausgestellt haben, überrascht und imponiert am meisten das, was die Berliner Manufaktur Neues zu schaffen versucht hat, freilich nicht durch sich selber, sondern durch ihre jüngste Hilfskraft, den Maler Schmuz-Baudiß, der hier allein mit seinen Arbeiten vertreten ist. Schmuz-Baudiß ist entschieden heute in Deutschland die interessanteste Persönlichkeit, die in Porzellan arbeitet. Denn er ist nicht bloß Künstler, er ist auch Techniker, stellt somit das Ideal einer für die Kunstkeramik arbeitenden Persönlichkeit dar. Seine Resultate sind daher auch ganz einzige: Unterglasurfarben, gespritzt, zum Teil über vertieftem Grund, dies alles in vollendeter Technik. Daneben neue Experimente: die Durchscheinbarkeit des Porzellans zu Fensterbildungen benutzt, die Mattigkeit des Biskuits zu ruhiger Fliesengestaltung. Die technische Leistung ist überall erstaunlich. Weniger dürfte schon die künstlerische befriedigen. Die farbigen Gehänge mit den breiten Konturen wirken schwer und hart auf dem schimmernden Grunde des feinen kristallinischen Porzellans. Sie erinnern im Grundcharakter stark an jene eigenartige schwere Ornamentierung, mit der auf der letzten Pariser Weltausstellung der seltsame Willumsen die Porzellane Bing & Gröndahls in Kopenhagen geschmückt hatte, die dann freilich bald wieder verschwunden sind. Ganz vorzüglich sind dagegen einige Teller mit Landschaften: sie gerade sind weich und duftig und doch farbig, wie man es für Porzellan am liebsten sieht. Diese Teller sind wohl das beste, was die moderne Porzellanindustrie in Deutschland bisher hervorgebracht hat.

Neben der Berliner Manufaktur hat die Meißener schon deswegen einen schweren Stand, weil hier einer staatlich subventionierten Musteranstalt eine auf reinen Gewinn ausgehende gewerbliche Fabrik gegenübertritt, die dabei sich noch eines alten Rufes würdig zeigen muß. Um so mehr darf man sich freuen, daß diese Fabrik nun auch in letzter Zeit das Risiko gewagt, ins unbekannte Land des Modernen hinauszufahren und überhaupt zwei Ziele sich fest vor Augen zu stellen: zunächst ihre alten klassischen Muster aus dem 18. Jahrhundert, die ihren alten Ruf begründeten, und die noch immer ihre Haupteinnahmequelle darstellen, ganz im Sinne dieser alten Vorbilder wieder herzustellen, daneben aber ein neues Genre zu setzen, das diesen ihren alten Leistungen völlig würdig sei. Die ersten Resultate dieser Bestrebungen liegen hier vor, und man kann sagen, sie berechtigen zu den schönsten Hoffnungen, namentlich auf dem Gebiet der Plastik. Man spürt hier auf Schritt und Tritt den Einfluß des neuen Leiters dieser Abteilung, Professor Hösels, und kann nur wünschen, daß ihm auch recht bald auf dem Gebiet der Malerei eine ebenbürtige Kraft zur Seite gesetzt wird, der mit demselben Eifer sich an die Reorganisation seines Gebietes macht. Dann kann für Meißen wieder eine neue Blütezeit beginnen.

Ganz erstaunlich gut ist in dieser Beziehung bereits die Nachbildung der alten Meißener Figuren und Gruppen namentlich aus der Rokokozeit gelungen. Viele alte Modelle sind neu hervorgezogen, die bisher benutzten wieder im Sinne der alten aufgefrischt worden. Vor allem aber ist die Bemalung jetzt wieder im alten Sinne erfolgt: hier breite Farben-



Bartgeier von Walther in Meißen
Kgl. Porzellanmanufaktur Meißen



Porzellanfigur von Josef Wackerle. Kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg

flächen, dort leicht hingestreute Farbenflecke auf Grund einer festen Ornamentik, dies alles die plastische Gliederung unterstreichend und das schimmernde Weiß des Porzellans hebend. Es ist ein wirkliches Wiederaufleben dieser alten Kunst, die zugleich, da sie nun in annehmbaren Nachbildungen Tausenden gewährt, was bisher nur wenige besonders Begüterte als Originale erwerben konnten, einer wirklichen Popularisierung dieser Kunst gleichkommt, zu der sich alle kunstliebenden Kreise Deutschlands nur Glück wünschen können.

Unter den modernen plastischen Werken Meißens sind an erster Stelle die Tiere zu nennen, die ja heute, da es so schwer erscheint, den modernen Menschen in Porzellan umzusetzen, in der Porzellanplastik einen so merkwürdig breiten Raum einnehmen. Zwei Stilarten fallen hier auf: eine Gruppe von Tieren in vereinfachender Stilisierung, und eine mehr naturalistischer Natur. Jene steht den bekannten Kopenhagener Tieren näher, ohne sich jedoch irgendwie mit jenen zu decken — jene sind viel markiger, noch viel detailreicher als diese — letztere dem alten Stil der Meißener Manufaktur, den ihr berühmtester Plastiker Kändler geschaffen hat. Daneben finden sich jedoch auch Versuche, den modernen Menschen in Porzellan zu gestalten. Eine ganze Reihe von Kindern und Kindergruppen fallen in die Augen, daneben tanzende Mädchen usw. Die am besten gelungene Figur jedoch dürfte eine junge Dame im Straßenkostüm sein, eine Porträtfigur, die zeigt, daß trotz der großen Schwierigkeiten und trotz der vielen in dieser Beziehung bisher mißglückten Versuche, hier dennoch selbst im engsten Anschlusse an ein gegebenes Vorbild etwas wirklich Brauchbares geschaffen werden kann.

Unter den Servicen ist dagegen in erster Linie das Eß- und Kaffeeservice von Riemerschmid zu nennen, eine höchst beachtenswerte Tat, die darauf ausging, das allmählich trivial gewordene »Zwiebelmuster«-service durch ein neues, mit gleichen kunsttechnischen Mitteln wirkendes zu ersetzen. Seine Farbe ist darum auch das in unserer europäischen Keramik noch viel zu wenig ausgenützte Kobaltblau, seine Dekorationsart in der Hauptsache die Strichlung.

Neben Berlin und Meißen stellt sich jetzt — wer hätte das noch vor wenigen Jahren geglaubt? — die Nymphenburger Manufaktur. Was war die Nymphenburger Manufaktur noch vor kurzem? Ein kleiner, bescheidener Betrieb, der auf den letzten Ausstellungen gar keine oder nur geringe Auszeichnungen erhielt. Da tat man in der Not, was eigentlich alle in gleicher Lage sich befindenden Fabriken tun sollten, was darum geradezu für alle als vorbildlich bezeichnet werden muß: man wandte sich an Künstler, die den letzten künstlerischen Fortschritt mitgemacht und erhielt so durch den Münchener Maler Niemeyer einfache aber sehr geschmackvolle Service und Vasen, durch Sieck Teller und Tassen mit reizenden Landschaften, die vielleicht bisher nur noch etwas zu naturalistisch ausgefallen sind, endlich durch den ganz jungen Bildhauer *Wackerle* zwei Porzellanfiguren, die unstreitig das beste sind, was in der neuen Zeit auf dem Gebiet der figürlichen Porzellanplastik geschaffen worden ist. Der Erfolg muß in jeder Beziehung ein ganzer genannt werden, er wird für viele auf der Ausstellung auf dem Gebiete der Keramik der überraschendste sein. Es ist in der Tat keine keramische Anstalt so plötzlich künstlerisch emporgeschnellt wie diese.

Mit der Erwähnung der Nymphenburger Manufaktur jedoch ist das, was hier an Porzellan zu nennen ist, zu Ende. Der Rest möge im Interesse der übrigen Arbeiten Schweigen sein: es dominiert überall der »Jugendstil«, das heißt man hat »Musterzeichner« zum Entwerfen neuer Muster beauftragt, die nur das Äußerliche des neuen Stils begriffen haben. Man hat sich an die falschesten Adressen gewandt, und doch zeigen hier einige Arbeiten von Gertrud Kleinhempel und Marie Pilz, daß es gar wohl schon in Deutsch-



Gefäße in glasiertem Steinzeug. Ausgeführt von R. Hanke in Höhr



Glasierte Tonwaren. Entworfen von J. Diez. Ausführung: Kunstgewerbliche Anstalt J. A. Pecht in Konstanz



Steinzeuggefäße. Entworfen von R. Riemerschmid, ausgeführt von Merckelbach & Wick in Grenzhausen

land Kräfte gibt, denen man die Dekorierung eines Porzellanservices oder dergleichen mit guter Zuversicht anvertrauen kann, die aber natürlich bisher so gut wie ganz ohne derartige Aufträge geblieben sind. Es scheint wirklich recht schwer zu sein, daß Kunst und Industrie sich zusammenfinden.

Unter den Steinzeugarbeiten fehlen leider gänzlich die von Scharvogel, damit die interessantesten Deutschlands überhaupt. Dagegen ist die eigentliche Steinzeuggegend, die von Höhr und Grenzhausen im Westerwald, durch eine Kollektivausstellung vertreten. Diese Ausstellung zeigt, daß auch in dieser Gegend der Trieb zu Neuem erwacht, daß der alte Landsknechthumpen seine Rolle ausgespielt hat. Auf die mannigfachste Weise sucht man hier dem »Modernen« beizukommen, meist in der allerredlichsten Absicht. Doch auch diese Bestrebungen sind zum Teil wieder ein Beweis, wie schwer die Industrie die richtigen Künstler, die ihr wirklich helfen können, findet. Tadellos ist, was Riemerschmid, der sich in allen Techniken fast spielend zurechtfindet, hier geleistet hat: er hat das Unbestimmte, Farbige der Keramik wunderbar getroffen. Auch die Erzeugnisse mit farbigen Glasuren erfreuen, so wenig sie an sich auch im Westerwalde bodenständig sind. Doch die starre Linienkunst, die hier van de Velde und Peter Behrens eingeführt haben, sie läuft so allem keramischen Gefühl entgegen, daß allgemein die armen Fabrikanten bedauert werden, die hier ihre so dankbare Kunst auf so falsche Wege haben locken lassen! Es ist nun einmal die Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen: scharfe, dünne Linien eignen sich nicht für die keramische Kunst, die immer etwas Unbestimmtes,



Vase und Kaffeeservice. Entworfen von Adelbert Niemeyer, ausgeführt von der Kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg

Silbernes Kaffeeservice, ausgeführt von Steinicken & Lohr-München



Eßservice. Entworfen von R. Riemerschmid
Kgl. Porzellanmanufaktur Meißen



Vase und Speiseservice. Entworfen von Adelbert Niemeyer
Ausgeführt von der Kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg

Flottes verlangt, sind überhaupt keine Dekorierung für sie, die ihre Farbigkeit in breiten Farbenflecken oder -flächen erzielen will. Wir können daher den Einfluß, den diese beiden Männer auf die Keramik, auf die alteingesessene Steinzeugkunst des »Kannebäckerländchens« gewonnen haben, in keiner Weise mit Freuden begrüßen. Sie haben beide — und das ist wahrlich nicht unsere Ansicht allein — das Wesen der Keramik noch in keiner Weise begriffen, und sollten darum selber noch Lernende, nicht Lehrende, sein. Die Westerwälder Keramik aber täte besser, sich inzwischen, will sie wirklich wieder zu einer soliden Kunst werden, ihre Reformatoren an anderer Stelle zu suchen.

Dem Steinzeug nahe stehen auch die Arbeiten von Mutz - Altona und Mutz - Berlin. In beiden Fällen handelt es sich um mehr oder weniger fest gebrannte Scherben. Ihr Hauptverdienst ist von Anfang gewesen, geschmackvolle Blumenvasen im japanischen Stil für verhältnismäßig wenig Geld zu schaffen. Jetzt hat der jüngere Mutz in Berlin begonnen, seine Kunsttechnik auch auf die Architektur und die Plastik zu übertragen. Ersteres ist ihm freilich noch kaum geglückt, letzteres dagegen auf Grund recht hübscher Modelle unter Anwendung brauchbarer Glasuren weit besser. Hier liegt in der Tat eine willkommene Erweiterung dieses kunsttechnischen Gebietes vor, dessen praktische Verwendbarkeit ja an sich ziemlich eng ist.

Doch eine weit größere Rolle als das Steinzeug,

ja eine der allergrößten in der Keramik überhaupt, spielt heute das Steingut. Nicht etwa als Material zur Herstellung von Geschirren, als welches es ursprünglich erfunden ward. Auf diesem Gebiet ist das Steingut durch seine sklavische Nachahmung des Porzellans allmählich gänzlich ungenießbar geworden. Ausnahmen finden sich hier auf der Ausstellung nur selten: ein breit bemaltes Service von Schmidt-Pecht-Konstanz, zwei Tassen, leicht plastisch und malerisch dekoriert, von Gertrud Kleinhempel, eine größere Schale von Erich Kleinhempel. Seine Hauptrolle jedoch spielt das Steingut heute auf dem Gebiete der Fliesen- und Ofenkeramik. Hier hat es völlig die Erbschaft der Fayence und der glasierten Irdenware angetreten, und eine ganze Reihe sehr bedeutender Fabriken ins Leben gerufen, von denen hier eine ganze Reihe, namentlich die in Meißen befindlichen, ausgestellt haben. Die Hauptfirma auf diesem Gebiete ist Villeroy & Boch. Von ihr stammt eine Hauptsehenswürdigkeit der Ausstellung, überhaupt ihre ausgedehnteste keramische Leistung, der vom Dresdener Architekten Max Hans Kühne entworfene Wintergarten der ersten Industriehalle. Die Raumwirkung dieses Raumes ist bedeutend, die Anlage geschickt, die keramisch-technische Leistung über alles Lob erhaben. In der farbigen Wirkung ist dagegen wohl noch nicht das Höchste, was hier erreicht werden konnte, erreicht: sie erscheint etwas weichlich, zu welcher Wirkung diese Technik freilich nur zu leicht führt. Ganz unglücklich sind dagegen die meisten Ofenfabriken Meißens gewesen: auch hier dasselbe redliche Streben wie im Westerwald, »modern« werden zu wollen, auch hier dasselbe Unglück, hierfür nicht die richtigen Helfershelfer gewonnen zu haben, hier freilich dadurch, daß man in dieser Beziehung nicht hoch genug hinaufgriff. Buntheit und Unruhe des Aufbaues und der Ornamentik sind darum die Folgen. Die einzigen Ausnahmen bilden nur Ernst Teichert, der unter anderen für Fritz Schumacher einen Ofen, den besten der Ausstellung, weiter eine große von Gertrud Kleinhempel entworfene Badewanne und eine ganze Zimmerumkleidung von Erich Kleinhempel, ausgeführt hat, sowie Andrae in Dresden, der namentlich einen mustergültigen Ofen, von Groß entworfen, vorführt. Daneben sind auf diesem Gebiete noch einige Arbeiten von Fr. und K. Heider zu erwähnen, die zum Teil farbige Ornamente auf den weißen Scherben spritzen, zum Teil diesen, wie es sonst hier noch vielfach geschehen, mit opaken farbigen Glasuren decken.

Nach diesen bleiben zum Schluß nur noch die leicht gebrannten Tonwaren übrig. Hier sind an erster Stelle die Arbeiten der schon erwähnten Schmid-Pecht-Konstanz zu nennen, unter denen die nach Entwürfen von Diez in München hervorragend erfreulich sind. Dann weiter die Arbeiten der Bürgler Töpfer bei Jena, von denen leider dasselbe zu sagen ist, wie von dem größten Teil der Westerwälder Erzeugnisse: der ausgesprochene Linienstil, den hier van de Velde von seinem Zentrum Weimar aus in diese alten Gegenden der Bauerntöpferei zu verpflanzen gesucht hat, hat hier eine alte schöne Kunsttradition fast gänzlich zugrunde gerichtet, um dafür der Keramik hier einen völlig falschen Stil aufzuzwängen. Nur einer von ihnen, Neumann, hat wenigstens in der farbigen Behandlung die gute, alte Tradition bewahrt. Er ist darum der einzige, an dessen Erzeugnissen man noch seine ganze Freude haben kann.

Und gute alte Tradition spricht dann auch noch in den Sachen mit, die jetzt in Dresden von einigen ehemaligen Schülern von Groß angefertigt wurden: glasierte Tonwaren mit aufgelegten Reliefs finden sich hier von der Hand von Kurt Matthes, Arbeiten im »Hirschvogelstil« von Gerbert & Feuerriegel. Hier ist die Keramik daran, nicht etwas Großes, aber etwas Richtiges zu machen, und das ist, was man der ganzen deutschen Keramik für die Zukunft an erster Stelle wünschen möchte. Dann wird auch diese schöne Kunst wieder zu Rechte kommen.



Porzellanfigur von Josef Wackerle. Kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg



Tafelgeschirre aus Hartporzellan mit Unterglasurdekoren. Porzellanmanufaktur Burgau a. S. Ferdinand Selle

DIE DRESDENER AUSSTELLUNG

DURCH DIE ROSIGE UND DURCH DIE SCHWARZE BRILLE GESEHEN

VON GUSTAV E. PAZAUREK-STUTTGART

EIN jedes Ding hat — wenn auch nicht stereometrisch, so doch wenigstens nach dem Sprachgebrauche — zwei Seiten, und wenn man beide möglichst gleich beleuchtet, kann man nicht in den Verdacht kommen, entweder ein kritikloser Panegyriker oder aber ein professioneller Nörgler und leberkranker Pessimist zu sein. Gerade ein so grandioses Unternehmen, wie es die heurige »dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung« in Dresden ist, ein wirkliches »Dokument deutscher Kunst«, verträgt nicht nur, sondern fordert geradezu den allerstrengsten Maßstab, denn hier ist eine so überwältigende Summe ehrlichster planmäßiger Arbeit und gediegensten Strebens vereinigt, daß es sicherlich eine Beleidigung wäre, wollte man hier mit landläufigen Höflichkeiten und nichtssagenden Komplimenten, die bei Regionalausstellungen am Platze sein mögen, kommen.

Setzen wir zunächst die *rosige Brille* auf! Geradezu glänzend sind *Disposition und Programm*, und — was das wichtigste dabei ist — das Programm blieb nicht nur auf dem geduldigen Papiere, wie dies sonst leider die Regel zu sein pflegt, sondern es wurde auch tatsächlich *durchgeführt*, und zwar selbst in der Industrieabteilung mit einer bis heute beispiellosen *Rigorosität* und Strenge, die das vollste Lob aller Einsichtigen verdient. Die sonst stereotypen Ausstellungs-Gschnaswaren, die sich bei anderen Gelegenheiten so gerne, am liebsten in vornehmer Nachbarschaft, breit machen und uns die Freude an allen Ausstellungen so gründlich zu verderben pflegen, sind hier — mit ganz vereinzelten Ausnahmen (z. B. Adolf Hamanns Dresdener Porzellan oder einzelne Verirrungen der Pforzheimer Industrie) — zum Glück ganz ausgeschlossen worden. Kein Wunder, daß es schon zur Eröffnungszeit von Protesten aus industriellen Kreisen regnete, und daß sich die Veranstalter durch ihr unerschrockenes Vorgehen manche Feindschaft zuzogen; aber um so mehr sind wir ihnen zum aufrichtigsten Danke verpflichtet.

Die Führung haben selbstverständlich die Künstler; aber ebenso wie deren Namen sind auch sämtliche an der Ausführung beteiligte Firmen auf das Gewissenhafteste registriert, so daß von einer ungerechten Zurücksetzung nicht die Rede sein kann. Aber nebst feinem künstlerischen Empfinden war auch eine hohe Diplomatie erforderlich, um die vielfach heterogenen Kreise von Nord und Süd, West und Ost unter einen Hut zu bringen. Und sie kamen wirklich alle, alle, die einen klangvollen Namen haben und — was noch mehr gilt — wirklich ein starkes Können, eine ausgesprochene Individualität aufweisen.

Das *Programm* ist nahezu *universell* und durch eine ökonomische Teilung der Arbeit ist es fast restlos aufgearbeitet worden. Neben zahlreichen Wohn- und Festräumen, die man auch früher anzutreffen pflegte, gibt es nun Andachtshallen für die verschiedenen Konfessionen, Amtslokalitäten zu dem oder jenem Zwecke, einen Museumssaal (der Dr. Lehmann-Altona zur besonderen Ehre gereicht), Eisenbahnwartesäle und Schiffskajüten, eine ganz ausgezeichnete Friedhofsanlage, gediegene Verkaufsläden, ungemein anheimelnde und zweckentsprechende Arbeiterhäuser (bei denen sogar die Rentabilität für den Fabriksherrn auf Heller und Pfennig ausgerechnet ist), Gartenhäuschen usw. Und wenn man sich nun vergegenwärtigt, daß alles bis in die letzte Einzelheit, z. B. beim Zigarrenladen bis zu der Adjustierung der Zigarrenkistchen (zum erstenmal, endlich!) sorgfältigst durchgeführt ist, dann gewinnt man erst die richtige Vorstellung von dem riesigen Umfange des Erstrebten und zum Teile auch Erreichten.

Gerade die allerbekanntesten deutschen Führer des Kunstgewerbes überraschen in Dresden, wo es sich nicht um einzelne Virtuosenstückchen, sondern um ein großzügiges Ensemble handelt, wenig; im Vordergrunde stehen diesmal zwei, allerdings auch schon bewährte Persönlichkeiten, denen es aber bisher noch nicht vergönnt war, so dominierend aufzutreten; der Münchener *Richard Riemerschmid* (zugleich auch die Seele der Dresdener Werkstätten) und der Magdeburger

Albin Müller, der inzwischen nach Darmstadt berufen wurde.

Durchaus zu billigen ist es, wenn als ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht, als Gradmesser zwischen alter und neuer ästhetischer Kultur unter dem Sammelnamen »*Techniken*« auch dem alten Kunstgewerbe ein breiter Raum gewährt war. Um diese Abteilung nicht nur mit unfehlbarer Treffsicherheit zusammenzubringen (manche Fälschungen fallen nicht auf das Konto der Veranstalter), sondern sie auch in mustergültiger Weise aufzustellen und genießbar zu machen, konnte man jedenfalls keine geeignetere Persönlichkeit finden als *Karl Koetschau,* einen der ersten Museumsdirektoren, die Deutschland zur Zeit besitzt.



Aus den keramischen Kunstwerkstätten von Richard Mutz-Berlin
Keramische Gebrauchsgegenstände in praktischer Form

Auch die Abteilung der *Volkskunst,* die dem Professor O. Seyffert-Dresden ihr Dasein verdankt, ist nicht fehl am Ort. Ja, nur durch den Zusammenhang mit alten bodenständigen Überlieferungen, die uns hier in reicher Fülle geboten werden, lernen wir einzelne Leistungen moderner Raumkünstler, besonders aus Niederdeutschland, erst recht verstehen.

Daß man auch vom kunstgewerblichen Nachwuchs das Beste hoffen kann, zeigt uns die Ausstellung der *Schulen,* die sich an die Gruppe der Volkskunst anschließt. Was in dieser Hinsicht namentlich die Anstalten von Düsseldorf, Krefeld, Magdeburg, Elberfeld und Barmen geboten haben, übersteigt weit das Maß, was man sonst in Schulausstellungen zu sehen gewohnt ist. Alle Achtung!

Ob die Ausstellung auch an einem anderen Orte so gut ausgefallen wäre? Man wird diese Frage nicht ohne Zögern mit ja beantworten können, denn selbst unsere größten Residenzen verfügen nicht so bald über eine so ausgezeichnete und in Ausstellungsangelegenheiten so gut eingearbeitete Schar von Arrangeuren, wie sie in Dresden fast dutzendweise zu finden sind.

Ist trotz alledem die heurige Dresdener Ausstellung nur eine Quelle ungetrübter Freude und ungestörten Genusses? Bietet dieses Unternehmen, zu dem ein gewiß nichts weniger als gelungenes Plakat einlädt, nicht nur den Ausstellungsausschüssen, die gewiß redlich und aufopfernd gearbeitet haben, sondern auch uns eine Veranlassung, uns stolz in die Brust zu werfen in der Überzeugung, wie herrlich weit wir es mit unserem Kunstgewerbe gebracht haben? — Setzen wir doch einmal die *schwarze Brille* auf und fangen wir zu nörgeln an, und zwar recht laut und vernehmlich; denn wer nicht bei einem solchen Anlasse nörgelt, sondern sich mit dem Erreichten zufrieden gibt, sehnt sich nach keiner Besserung, nach keinem Fortschritt.

Vor allem müssen zwei Behauptungen, die man in der letzten Zeit wiederholt hört, ad absurdum geführt werden, nämlich die, daß (natürlich abgesehen von den »Techniken«) den *historischen Stilarten* kein Raum vergönnt und ferner, daß nirgends dem *Material Zwang* angetan worden sei. Beides



Glasierte Tonwaren von Max Neumann-Bürgel bei Jena



Tafelgeschirre aus Hartporzellan mit Unterglasurdekoren. Porzellanmanufaktur Burgau a. S. Ferdinand Selle

stimmt mit den offenbaren Tatsachen nicht überein. Von den altpersischen Löwen von Susa (die allerdings in diesem Gebäude nur als Mietspartei von früher zurückgeblieben sind) bis zum Biedermeierstil ist, wenn man näher hinsieht, jeder gute alte Bekannte auch in den modernen Innenräumen wiederzufinden: Festsäle und Höfe in klassizistischem Charakter und Romanisches in der kirchlichen Kunst, andererseits ausgesprochene Barockstimmungen oder Ornamentbildungen und zwar nicht nur im Wintergarten von Villeroy & Boch, sondern auch z. B. in der herrschaftlichen Diele im sächsischen Hause (von M. H. Kühne), wo man dies offenbar selbst empfunden zu haben scheint, da man zur weiteren Dekoration lauter Antiquitäten (darunter die Meißener Büste Karls V. aus der, sonst nur im Schlosse Dux vorhandenen Kändlerschen Regentenfolge von 1741) heranzog. Aber all dies wäre für unsere moderne Entwickelung nicht gefährlich, denn unwillkürliche Reminiszenzen sind bei der Unsterblichkeit der Motive unvermeidlich. Daß sich jedoch der *Kultus der Biedermeierei*, den man denn doch geistig weniger Bemittelten überlassen könnte, auch in den heiligen Hallen des Hauptgebäudes so breit macht, daß neben der übersüßlichen Himbeerromantik des Damenzimmers Nr. 17 (von Vogeler-Worpswede) der offenbar in intimeren Beziehungen zu dieser empfindsamen »jungen Frau« stehende »Junggeselle«, für den Schultze-Naumburg die dreizimmerige Wohnung aus möglichst echten Großvätermöbeln zusammengestellt hat, uns auch noch einreden möchte, er sei modern, — das ist denn doch zu viel. Hat man deswegen gegen die Nachahmung des Rokokostiles in unseren Tagen so gezetert und gewettert, um den Teufel durch Belzebub zu vertreiben und uns statt des geistvollen Übermutes des 18. Jahrhunderts die philiströse Behäbigkeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufzuschwatzen? Wo bleibt denn der gewiß berechtigte Fundamentalsatz »Jeder Zeit ihre Kunst«? Oder sind wir mit den seligen Spießern von 1820—40 etwa gar identisch? — Man merkt übrigens auch in der Dresdener Ausstellung, daß die Vorbilder, die der »modernen« Produktion zu Paten stehen, sogar schon die Mitte des 19. Jahrhunderts erreicht haben; der Salon von Alexander Schröder-Berlin ist hierfür ein charakteristisches Beispiel. In welche Sackgasse geraten wir da! —

Die »*Schönheit des soliden Materials*«, die — in der Industriehalle Nr. II — mit Recht in den Vordergrund gestellt wird, ist auch nicht ausnahmslos zur Geltung gekommen. Kurt Stoeving-Berlin bedient sich bei seinen Möbeln desselben Mittels, das mir schon 1900 in Bings Abteilung der Pariser Ausstellung bei dem Interieur von de Feure nichts weniger als einwandfrei schien: er vergoldet alle seine Möbel vollständig. Wozu? — Bei Bing mochte es als ein Kompromiß an jenen Teil der Kundschaft, der noch an vergoldete Rokokomöbel gewöhnt war, erklärlich erscheinen; hier ist eine derartige Behandlung des Holzes völlig unverständlich. — Ob es angezeigt erscheint, an Stelle einer Haupterrungenschaft unserer Zeit, nämlich der opaleszenten Glasmosaikfenster Dünnschliffe von grauem Marmor (Behrens) oder diaphane Porzellanblumenplatten (Schmuz-Baudiß) treten zu lassen, soll auch dahingestellt bleiben; im Einzelfall mag dies, da es sich ja um kein Surrogat handelt, für subtile Stimmungen hingenommen werden; bei Wiederholungen müßte man gegen dergleichen Übergriffe Stellung nehmen. — Die Linoleumfabrikation hat seit den letzten Ausstellungen ihre materialgerechten Bahnen gefunden; anders liegt dagegen die Frage, bis wie weit wir den Zellulose- und Zelluloidprodukten bei ihrer notorischen Feuergefährlichkeit Tür und Tor öffnen dürfen. Elfenbein- oder Hornimitationen aus Zelluloid sind mit vollem Rechte aus der Ausstellung verbannt geblieben; der Kunstseide gegenüber war man, allerdings im Industriegebäude, nachsichtsvoll. Wenn es wahr ist, daß das »neue patentierte Emailverfahren« von H. Bindewald in Friedberg in Hessen (in den Olbrich-Räumen angewendet) in diese Abteilung gehört, dann wäre die größte Vorsicht gegen ein solches Kuckucksei empfehlenswert.

Als ein wenig erfreuliches Moment möchte ich ganz besonders den strengen *Puritanismus*, die geradezu beängstigende *Ornamentflucht* hinstellen. Es ist ja wahr, daß mit dem Ornament in den letzten Jahrzehnten ein solcher Unfug getrieben wurde und daß ein Überwuchern von Schmuckformen, oft an der unrichtigsten Stelle, den Sinn für die elementaren, konstruktiven Grundforderungen vielfach getrübt hat; ebenso selbstverständlich ist der naturgemäße Rückschlag, der auf die ungerechtfertigten Ornamentorgien folgen mußte. Aber man tut des Guten doch jetzt bereits wieder zu viel, oder richtiger gesagt: zu wenig.

Eine derartige Vernachlässigung aller Schmuckelemente, eine derartige Selbstbeschränkung auf die primitivsten, geradlinigen, *geometrischen Musterungen* wird sich der Mensch, dem der Schmucktrieb ja doch angeboren ist, auf die Dauer nicht gefallen lassen. Man soll ja nicht glauben, daß man das ganze Terrain bereits erobert hat; noch gibt es leider viel zu viele und nicht ganz machtlose Faktoren, die der modernen Kunstentwickelung nicht gerade wohlwollend gegenüberstehen, und für alle diese ist es Wasser auf ihre Mühle, wenn sie darauf hinweisen können, wie simpel und rudimentär die Kunstäußerungen zum großen Teile geworden sind, worüber auch das herrlichste Material auf die Dauer nicht hinwegtäuschen kann. Jetzt, nachdem wir die rationelle Basis gewonnen haben, soll es unser Bestreben sein, nicht nur in bezug auf Material, Technik und Gebrauchszweck folgerichtig vorzugehen, sondern auch, natürlich in gewissen, durch die Natur der gegebenen Aufgabe vorgezeichneten Grenzen, dem freieren Linienornament, wie dem, aus neuen Naturstudien gewonnenen Motiv einen entsprechenden Spielraum zu gönnen. — Die »industriellen Vorbilder« in der zweiten Industriehalle der Ausstellung, die auf die Bedeutung des soliden Materials, der gediegenen Arbeit und der reinen Zweckform hinweisen, sind als Anschauungs- und Anregungsbehelfe nur jenen zu empfehlen, die noch im alten Irrwahn befangen sind, mit »Verzierungen« alles machen zu können. Aber gerade einigen unserer führenden Geister wird man, wenn sie sich inzwischen nicht eines Besseren besinnen, auf der nächsten, allgemeinen Ausstellung predigen müssen, daß die unbedingte Rücksichtnahme auf *Material, technische Bearbeitung* und *Gebrauchszweck* zwar viel, aber doch *noch nicht alles* bedeute. — Der *Deutsche* ist seit jeher in Kunstangelegenheiten *konsequenter* gewesen, als andere Nationen und neigt von Natur aus dazu, sich ein »System zu bereiten«; gewiß wird er sich mit den Grundprinzipien des in Bildung begriffenen oppositionellen Zukunftstiles früher abgefunden haben, als andere Kulturvölker. Jetzt ist die kritischste Zeit, das Material zur Bereitung des Systems vorzubereiten; ein klein wenig Grazie unserer westlichen Nachbarn, die sonst noch lange nicht so weit vorgeschritten sind und die eherne deutsche Konsequenz nicht kennen, könnte als Ferment nicht schaden.

Jetzt haben wir durch die fruchtbaren Bemühungen der führenden kunstgewerblichen Kräfte den Punkt gewonnen, von dem aus die ästhetische Welt bewegt werden kann. Die Rückkehr zur Priorität des konstruktiven Elementes ist vollzogen; was Männer wie Behrens oder Theodor Fischer in Wort und Tat verfochten haben, ist erreicht. Nun gilt es auf diesem neuen Fundament weiter zu arbeiten. Ebensowenig, wie die »Verzierungen« allein die Schönheit eines Objekts ausmachen können, ebensowenig kann dies die noch so vollkommene Konstruktion allein besorgen. Die zweckgemäße Konstruktion, die in Übergangszeiten immer den richtigen Ausgangspunkt für eine Wendung zur neuen Gesundung der ästhetischen Verhältnisse bilden wird, bedingt ihrem Wesen nach noch nichts Modernes; nur in jenen Fällen, in denen unsere Kultur neue Bedürfnisse geschaffen hat, werden auch neue Formen für dieselben mit Naturnotwendigkeit gefunden werden; dort, wo sich unser äußeres Leben nicht geändert hat, kann es sich lediglich um eine Auswahl aus dem überreichen, bereits bestehenden Formenvorrat handeln. Eine schmucklose, gediegene Form in edlem Material und tüchtiger Technik wird gewiß nie veralten; aber so ein Objekt war auch niemals modern; es steht *jenseits von Gut und Böse.*

Aber selbst die Vermählung des Konstruktiven mit dem Dekorativen schafft noch kein Kunstwerk; beides ist erlernbar und definierbar. Als drittes, mindestens gleichberechtigtes Element müssen noch jene *künstlerischen Imponderabilien* hinzutreten, die sich keinem Lehrplan,



Ofen in Steingut. Entworfen von Professor Fritz Schumacher
Ausgeführt von Ernst Teichert in Meißen

keinem Werkstattunterricht einfügen lassen, die — ähnlich wie die Witterungsverhältnisse — so fabelhaft viele, kaum berechenbare Voraussetzungen und Bedingungen, Launen und Kaprizen haben, daß auch die größte Wachsamkeit des Kunstmerkers nur nachhumpeln kann. Die undefinierbare Souveränität der Imponderabilien, die es sich auch gestattet, einzelne Forderungen oder Regeln der Konstruktion oder Dekoration wie veraltete Hofdekrete zeitweilig außer Wirksamkeit zu setzen, ist heute noch nicht genug mächtig. Die vielen, verschiedenartigen Bekenntnisse haben bei der leider viel zu heftigen Rivalität unter den besten Individualitäten noch zu keiner Kristallisation derjenigen Momente geführt, die man in der Zukunft allgemein etwas stärker zu unterstreichen beabsichtigt.

Eine derartige Frage, über die offenbar noch gar keine Einigung erzielt worden ist, betrifft die *Farbengebung*. Theoretisch ist man, häufig unter Hinweis auf die bodenständigen und ungekünstelten Erzeugnisse der Volkskunst, *für* die Farbenfreude, die uns aus den gebrochenen Tönen der Rokokoimitation wieder befreien soll; aber praktisch läßt man nichts davon merken, und gerade die Dresdener Ausstellung zeigt uns zahllose Beispiele für die Stimmung nordischer Regentage. Es sei allerdings zugegeben, daß manches Interieur für reichlichere Lichtverhältnisse berechnet ist, als sie die Ausstellung mitunter bietet. Trotzdem müßte der düstere Ernst nicht über gar so vielen Interieurs lagern. Ein farbenfrisches Sofakissen ist mitunter die einzige belebende Oase in der trübseligen Grau-Braun-Wüste, und gerne kehrt man in die Abteilung der »Techniken« zurück, wo Rosa und Blaugrün, Violett und Gelb so lebensfroh, fast unverschämt auf Boden und Wand nebeneinander sitzen. — —

Ich will die Wirkung der beiden *Hauptpostulate*, die ich erhoben habe, nämlich »*nicht so geometrisch-puritanisch*« und »*etwas farbenfreudiger*« nicht durch Detailkritik abschwächen. Überdies ist es ja bekannt, daß jeder viel leichter einen Zentner Lob, denn ein Milligramm Tadel verträgt; und manche guten Freunde, die sich vielleicht durch meine Ausführungen getroffen fühlen, verwandeln sich nur allzu rasch in grimmige unversöhnliche Gegner. — Wir wollen daher auch die schwarze Brille wieder ablegen, nunmehr unvoreingenommenen Blickes noch einmal das Riesenunternehmen betrachten, und dann zum Resumee gelangen: die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung zu Dresden ist, so viel man etwa auch im einzelnen gegen daselbst zutage tretende Verhältnisse oder Strömungen einzuwenden hätte, ein so großzügiges, in dieser Art beispielloses Unternehmen, daß wir uns hierzu nur herzlich beglückwünschen und zugleich den Veranstaltern wärmstens dankbar sein können.

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

VON DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE.

Für die nächste Zukunft stehen bedeutsame Veränderungen in der Darmstädter Künstler-Kolonie bevor, die dem Gedanken der großherzoglichen Gründung hoffentlich förderlich sein werden. Wie bekannt ist, haben zwei der Mitglieder, der Bildhauer Professor Habich und der für Flächenkunst nach Darmstadt geholte Maler J. V. Cissarz einen Ruf nach Stuttgart erhalten und angenommen; sie werden am 1. Oktober aus der Kolonie scheiden. Auch der Bildhauer und Graphiker Dr. Daniel Greiner wird mit diesem Zeitpunkt nicht mehr der Kolonie angehören.

Die neuen Verhältnisse, die durch diese Verschiebungen eintreten, sollen benutzt werden, um einen Gedanken zur Ausführung zu bringen, der dem Wirken der Kolonie eine grundsätzlich andere Richtung gibt, den Einzelnen auf eine festere Grundlage für sein Schaffen stellt und dem Ganzen sicherer begrenzte Wege bezeichnet. Es werden »Großherzogliche Lehrateliers für angewandte Kunst« eingerichtet werden, zunächst eine Privatanstalt des Großherzogs, die eine sehr beschränkte Anzahl von Schülern oder Schülerinnen, nachdem sie ihre Befähigung in einer Probelehrzeit erwiesen haben, auf dem Wege des Atelierunterrichtes zu selbständigem Arbeiten fördern soll.

Als Lehrkräfte sind bisher drei Künstler gewonnen worden, die im Herbst oder zu Anfang des Jahres 1907 nach Darmstadt übersiedeln werden. Für Raumkunst, Innenarchitektur und Möbelbau ist der Architekt Albin Müller, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg, gewonnen. Er ist in den letzten Jahren mit einer großen Zahl guter Sachen auf den verschiedensten Gebieten hervorgetreten; bei der diesjährigen Dresdener Ausstellung ist er in reichem Maße vertreten. Man wird sich mit Genugtuung seiner sachlichen, schlichten, immer beherrschten Art erinnern.

Für die Flächenkunst, mit Einschluß der Buchkunst und der Gewebekunst, ist der Maler Friedrich Wilhelm Kleukens, Lehrer an der Akademie für Buchgewerbe und graphische Künste in Leipzig, berufen worden. Er war einer der Begründer der ehemaligen Steglitzer Werkstatt und hat in seiner bisherigen Wirksamkeit ausübend und lehrend die besten Erfolge gehabt.

Für die Kleinplastik und die Edelmetallkunst endlich wurde der Münchener Ernst Riegel gewonnen, dessen Goldschmiedearbeiten rühmlichst bekannt sind.

Für das Fach der Architekturplastik soll demnächst noch ein Bildhauer berufen werden.

Diese vier Gebiete werden als Hauptfächer den Gegenstand des Unterrichts in den Lehrateliers der vier Hauptlehrer bilden. Für die Edelmetallkunst ist die Einrichtung einer eigenen Werkstatt ins Auge gefaßt. Auch der Leiter der Großherzoglichen Keramischen Manufaktur, die seit einiger Zeit im Betrieb ist, J. J. Scharvogel, wird, wenn sich das Bedürfnis dazu herausstellt, als Hilfslehrer für sein Gebiet tätig sein. Für das Zeichnen nach dem Akt und der Natur ist eine besondere Lehrkraft in Aussicht genommen; den Unterricht im Modellieren nach dem Akt wird der noch zu gewinnende Bildhauer leiten. Neben diesem ausübenden Unterricht ist auch an einen betrachtenden in geringem Umfang in Gestalt von Vorträgen aus künstlerischen Gebieten, auch aus dem der Gartenkunst, gedacht worden.

Es wurde schon gesagt, daß nur eine geringe Zahl von wirklich begabten Schülern in die Ateliers aufgenommen



Anbietplatte mit brauner Camaïeumalerei. Kloster Veilsdorf
Aus dem Werke »Altthüringer Porzellan« von R. Graul und A. Kurzwelly

werden soll. Diese wählen ihren Hauptlehrer, der sie zu selbständigem Arbeiten heranbildet, und nehmen außerdem an dem Zeichnen oder Modellieren sowie an den etwaigen Vorträgen teil. In bezug auf Alter und Vorbildung der Schüler sollen möglichst wenig bindende Bestimmungen gelten.

Die Oberaufsicht über die Anstalt wird der Vorstand des Großherzoglichen Kabinetts führen, die Verwaltungsgeschäfte ein Kurator, den Vorsitz im Lehrerkollegium einer der jährlich neu zu wählenden Hauptlehrer. Durch diese Form der Leitung, die für die künstlerischen Fragen in erster Reihe den lehrenden Künstlern in die Hand gegeben ist, hofft man die Anstalt von vornherein auf eine freie und entwickelungsfähige Grundlage zu stellen.

Als ein Vorteil für die Schüler der Anstalt darf das Vorhandensein einer technischen Hochschule in Darmstadt betrachtet werden, die ihnen in vielen Fällen von Nutzen sein wird und besonders auf dem Gebiet der Architektur über eine Reihe der namhaftesten Lehrkräfte verfügt.

Als Ateliers stehen sämtliche Räume des Ernst Ludwig-Hauses zur Verfügung mit Ausnahme des Olbrichschen. Professor Olbrich, der einzige der von dem alten Stand in Darmstadt bleibenden Künstler, ist seiner ausgedehnten Arbeiten wegen auf seinen besonderen Wunsch von einer Lehrtätigkeit freigeblieben.

Hoffen wir, daß die neuen Einrichtungen sich stetig und ruhig zum Guten entwickeln und daß ihre Schüler und Schülerinnen, nicht in Scharen zur Vermehrung des Kunstproletariats, sondern in kleiner Zahl als Leute, die etwas können und zu arbeiten gelernt haben, in die Welt gehen.

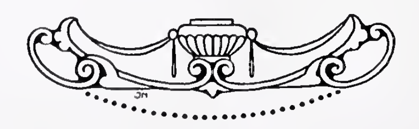
Victor Zobel.

ALTTHÜRINGER PORZELLAN.

Das von der Direktion des städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig zu Beginn des Jahres zur Subskription aufgelegte Werk über das Thüringer Porzellan des 18. Jahrhunderts hat infolge einer erheblichen Vermehrung des Studienmaterials nicht zu dem in dem Prospekt bekannt gegebenen Termin ausgegeben werden können. Auf wiederholten Reisen konnten die Herausgeber in den kleineren deutschen öffentlichen und privaten Porzellansammlungen und in ausländischen Museen eine stattliche Menge bisher unbeachteter Arbeiten der Thüringer Fabriken auffinden, die wo es irgend anging und wichtig schien, für die Spezial-Sammlung altthüringer Porzellane im Leipziger Kunstgewerbemuseum angekauft worden sind. Auf Grund dieses erheblich erweiterten Materials mußte die ursprünglich auf 80 Tafeln festgesetzte Illustration des Werkes um 10 Tafeln vermehrt werden. Das Werk, dessen Bearbeitung in den Händen der Herren Professor Dr. *Richard Graul* und Dr. *Albrecht Kurzwelly* liegt, ist nun so weit gefördert worden, daß es noch in diesem Jahre den Subskribenten übergeben werden kann.



Limbacher Figur mit Meißener Dekor
Aus dem Werke »Altthüringer Porzellan« von R. Graul und A. Kurzwelly



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig







